ERIC ROHMER IN
GMAR BERGMAN
RENÉ CLAIR RO
BERT BRESSON A
LFRED HITCHCOC
K JERRY LEWIS N
ICHOLAS RAY FR
ANÇOIS TRUFFAUT
ROBERTO ROSSE
LLINI ANDREI TA
RKOVSKI JEAN R

Jacques Aumont

Las teorías de los cineastas

La concepción del cine de los grandes directores

Paidós
Comunicación 155 Cine

[EXCLUSIVO PARA USO PERSONAL]
CHALOCO

Las teorías de los cineastas

Paidós Comunicación **Cine**
Colección dirigida por Josep Lluís Fecé

Últimos títulos publicados

72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J. C. Carrière - *La película que no se ve*
86. V. Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
102. AA. VV. - *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
108. AA. VV. - *Profondo Argento*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
118. J. L. Sánchez-Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
126. R. Stam - *Teorías del cine*
127. E. Morin - *El cine o el hombre imaginario*
128. J. M. Català - *La puesta en imágenes*
129. C. Metz - *El significante imaginario*
130. E. Shohat y R. Stam - *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*
131. G. de Lucas - *Vida secreta de las sombras*
133. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), vol. 1*
134. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972), vol. 2*
139. A. Darley - *Cultura visual digital*
145. Antoine de Baecque (comp.) - *La política de los autores*
146. H. A. Giroux - *Cine y entretenimiento*
149. L. Tirard - *Lecciones de cine*
151. AA. VV. - *El principio del fin*
152. V. J. Benet - *La cultura del cine*
155. J. Aumont - *Las teorías de los cineastas*

Jacques Aumont

Las teorías de los cineastas

La concepción del cine
de los grandes directores

PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Título original: *Les théories des cinéastes*
Publicado en francés, en 2002, por Éditions Nathan-Université, París

Traducción de Carles Roche

Cubierta de Mario Eskenazi

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN SIMÓN
[illegible] HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
[illegible] Biblioteca "Pablo [illegible]"
09 13 01 L01 977264
Código de Inventario
24 05 11 Bs. 239 —
Día Mes Año Valor

Obra publicada con el concurso del Ministerio Francés de Cultura - Centre National du Livre

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2002 by Éditions NATHAN/VUEF
© 2004 de la traducción, Carles Roche
© 2004 de todas las ediciones en castellano,

Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1580-8
Depósito legal: B-17.951/2004

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Introducción 11

1. La teoría de los teóricos 19
  Inventar conceptos 20
    Bresson y el encuentro 20
    Vertov y el intervalo 23
    Eisenstein y el montaje intelectual 26
    Pasolini y el «rema» 31
  Importar problemas 35
    Tarkovski: esculpir en el tiempo 36
    El tiempo empírico: la experiencia temporal del espectador 36
    El tiempo sellado: el tiempo es la naturaleza del plano . . 38
    El tiempo esculpido: la tarea del cineasta 39
    Epstein: el tiempo creado 41
  Promover sistemas 47
    Eisenstein, creador de sistemas 47

Lenguaje vs. imagen: lo percibido y lo verbalizable 51
Lenguaje y pensamiento 52
Lenguaje, pensamiento, sujeto 53
Bresson y el cinematógrafo 53
Los medios del cinematógrafo 54
La creación de películas 56

2. Lo visible y la imagen, la realidad y su escritura 59
La imagen y lo visible 60
Entre lenguaje y visión: Godard 60
Entre cine y pintura: Rohmer 64
Entre naturaleza y absoluto: Tarkovski 68
Entre visión y visión: Brakhage 71
Entre imagen e imagen: Frampton, Sharits, Kubelka 72
Lo visible y la realidad 74
La realidad autoescrita: Pasolini 75
La realidad pensada de nuevo: Epstein 76
La realidad revelada: Vertov, Grierson, Egoyan 78
«Las cosas están ahí»: Rossellini, Straub 82
El realismo: Fassbinder 84
La escritura, el estilo 86
Duras: escribir, dice ella 87
Astruc: de la puesta en escena a la cámara-lápiz 90
Hitchcock: el «suspense» como forma superior 91
Pelechian: la sintaxis «contrapuntística» 94
Gianikian, Fleischer: la recomposición 96
La poesía 97
El fluido fotogénico: Jean Epstein 98
Pasolini: el «cine de poesía» 100
Cocteau (y algo de Bresson): el espíritu de poesía 102

3. Maquinarias y maquinaciones 105
El espectáculo y el espectador: la eficiencia 106
La participación emocional: Hitchcock y el suspense . . . 106
La participación sustancial: Eisenstein y el éxtasis 109
Actuar aquí y ahora: el espectador de Fassbinder 112
La responsabilidad social 115
El cineasta en la República: Grierson 116
El cineasta al servicio de la Verdad social: Vertov 120
La inquietud didáctica: Rossellini 123

La política vista desde el tercer mundo: Rocha 126
La respuesta ideológica (la utopía) 128
Fassbinder: las películas ayudan a vivir 128
Pasolini: la poesía como utopía 130
Tarkovski: el arte para todos 135
Straub, o lo real como utopía 136
Duras: «Que el cine se pierda» 138
Godard: la regresión como salvación 139

4. El arte y la poética 145
El cine entre las artes 146
De la necesidad del clasicismo: Rohmer 146
De la superioridad del cine: de Clair a Tarkovski 150
Del cine como síntesis de las artes: de Eisenstein a Godard (más Ruiz) 153
El autor, el artista 157
¿Qué es un «cineasta»? 157
El artista: Tarkovski, Cocteau y algunos otros 159
La crítica y sus autores: Truffaut 163
El autor: Fassbinder, Bergman 164
El taller del cineasta 166
El bricolaje y los experimentadores 167
La profesión: Lewis, Pudovkin 168
La artesanía: Straub, Duras, Moullet 172
Experimentación y enseñanza 174
Rossellini, el experimentador 175
Kulechov: un taller experimental 177
Ray: el taller del autor 180

Conclusión 185
Indicaciones bibliográficas 189
Índice de nombres 197
Índice de títulos 201

1. Introducción

> Todo el mundo puede escribir una novela en tres tomos. Basta con una ignorancia total de la vida y la literatura. La dificultad a la cual se ve enfrentado el crítico es la de mantener un principio cualquiera.
>
> OSCAR WILDE, *El crítico como artista*

«Un cineasta sólo merece ese nombre cuando sabe lo que hace.» Lejos de ser un teórico, el hombre que emitió este juicio categórico ha manifestado siempre una gran desconfianza ante la especulación y ha defendido, por el contrario, una concepción técnica de su oficio. No es, sin embargo, un desmesurado apego por la paradoja lo que me induce a leer, en este aforismo de Claude Chabrol, el carácter ineludible de la reflexión *desde el interior* de la práctica cinematográfica, a poco que esta última esté acompañada por una mínima ambición de hacer bien las cosas. Ambición artística, ambición exclusivamente artesanal, poco importa: el cineasta es un hombre que no puede prescindir de la conciencia de su arte, de la reflexión sobre su oficio, del pensamiento, en suma.

Este libro pretende explicar cuáles han sido las principales reflexiones de los cineastas sobre su oficio y su arte, las más brillantes, las más innovadoras, las más atractivas. Privilegiará, en consecuencia, a los cineastas de miras si no más altas, sí más profundas y consecuentes: para teorizar, para reflexionar, es mejor ahondar en opiniones estables que irlas modificando sin cesar o permanecer en su superficie. También otorgará un papel preponderante a quienes creyeron que el cine se equiparaba más a un arte que a una técnica o un comercio. No porque la técnica o el comercio sean incompatibles con la reflexión: todo lo contrario. Pero la idea del arte, en nuestra civilización, viene acompañada por una serie de presupuestos que erigen al individuo creador en responsable único de su creación, el que, por lo tanto, mejor situado está para desentrañar sus mecanismos y razones. Cuando piensan en cine, el técnico, el industrial o el economista —aun en el caso de que sean cineastas— lo piensan con vistas a una finalidad que no es el cine, sino el dinero, el éxito, la conformidad a una norma. En cambio, el cineasta que se tiene por artista piensa su arte en términos artísticos: cine por el cine, cine para decir el mundo. Quise creer que dicha obsesión anidaba en el corazón de *la teoría de los cineastas.*

Que el cine sea un arte y el cineasta un artista nos parece obvio, pero sólo porque las definiciones más importantes del arte forman parte ya de nuestro acervo común. Desde hace tiempo existen instituciones consagradas a defender y definir el cine: la institución hollywoodiense, con su poder económico y sus apéndices publicitarios y culturales (críticos cinematográficos, Oscars, maquinaria promocional, incluyendo a buena parte de la prensa especializada, etc.); en paralelo y a modo de contrapeso, está la crítica a la francesa, económicamente inexistente, pero muy fuerte en el plano ideológico, con conceptos sólidos y arraigados («política de los autores», «puesta en escena», posteriormente «modernidad», etc.). Una y otra institución han creado un medio estructurado que rodea al cine, lo produce y lo acompaña en su difusión. A día de hoy, la definición institucional del arte es, con diferencia, la primera en importancia. Vamos a museos y galerías para ver (para consumir) *arte* antes que para ver obras; una parte importante del arte contemporáneo consiste en reflexiones sobre esa misma situación; una «instalación», por ejemplo, es tanto una obra como un modo de emplazarse dentro de la institución museística. En parte, sucede lo mismo con el cine, aunque en distintas formas: en esencia el cine sigue formando parte de la industria del ocio, pero su difusión ha terminado vinculándose a la institución museística (y también a la escolar y universitaria).

Naturalmente, cuando los cineastas hablan de arte cinematográfico acostumbran a hacerlo en otros términos. En general, consideran artística la obra que se propone como tal, en virtud de un deseo expreso de crear una obra de arte y según unas intenciones particulares que presiden toda obra singular: la obra de arte es eso que crea un individuo que tiene un proyecto. Esta definición implícita no está exenta de riesgo, ya que las mejores intenciones en sí no significan nada, como nos recuerdan la sabiduría popular a través de un proverbio e Ingmar Bergman a través de una novela autobiográfica.[1] Si esta definición «intencional» del arte sigue siendo, pese a todo, esencial, es porque enlaza la cuestión del arte con la esfera de lo «creativo», con la cuestión de una posible poética. Cristaliza en este punto toda la temática de la relación entre intencionalidad y personalidad, durante mucho tiempo confundidas por la crítica cinematográfica *auteuriste* (al extremo de caer en la empatía y la fusión sentimental).

Otros artistas piensan que el arte es eso que produce ciertos efectos que sólo él es capaz de producir. Efectos emocionales y estéticos: el cine deslumbra o seduce a su espectador como ninguna otra forma de arte. Efectos sociales e ideológicos: el cine convence, informa (en el sentido literal del término: da forma). Veremos cómo muchos cineastas se preocupan por tales efectos, y en especial por los efectos colectivos, hasta alcanzar un pensamiento político: de todas las artes, el cine es incontestablemente el menos aislado de la realidad social y, por más que en nuestros días otros medios lo hayan superado en influencia ideológica, buena parte de la actividad teórica sigue encaminada a sopesar sus poderes (y, llegado el caso, sus deberes) de «ciudadano».

El cineasta lo es tanto por reconocimiento de una institución (aun marginal, como en el caso del *underground*) como por proyecto personal y porque inventa formas. Pero ¿quién es cineasta? En lo referente a la teoría de los cineastas, la cuestión parece secundaria (o ya zanjada): son los realizadores quienes han hecho la historia del cine. Sin embargo, lo importante es darse cuenta de que dicha concepción no es absoluta. Pensada de manera espontánea, la historia del cine se asemeja mucho a un relato heroico de «grandes hombres» y sus impulsos, aventuras y obstáculos; así la explican, cada uno a su modo, los dos libros de Gilles Deleuze y las *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard: historia romántica y mítica, engañosa como el mito y dotada, como éste, del peso de su propia pseudoevidencia. Así, en este libro, como en todas partes, nos interesaremos únicamente por los realizadores. Sin olvidar que habría sido posible una opción más amplia, y que podría haberme interrogado por las aportaciones teóricas de directores de fotografía, guionistas, productores e incluso montadores, suscribo, sin excesivo remordimiento, la idea de la encarnación del arte en su realización.

---

[1] I. Bergman, *Las mejores intenciones*, Barcelona, Tusquets, 1992.

Muchas son las formas de hacer teoría, especialmente si es el propio artista quien teoriza su arte. Desde el Renacimiento, cualquier artista, en Occidente, es susceptible de ser considerado como teórico, incluso cuando nunca llega a decir nada que lo insinúe expresamente. Hacer música es presentar una teoría de la música; Liszt dijo menos de Wagner en su libro que el propio Wagner en el *Ring* (y Wagner dijo menos en su ensayo sobre Beethoven que Beethoven en sus últimos cuartetos). Pintar equivale a tomar partido sobre el arte pictórico, dictaminar su posición en las grandes querellas que lo han dividido y, cada vez más, acompañar el arte con una teoría del arte (virtualmente convertida, a finales del siglo XX, en un libro de instrucciones). El cine no es ninguna excepción, y resultaría muy productivo hacer un seguimiento de las reflexiones sobre el arte cinematográfico encarnadas en las grandes obras del cine: ¿acaso no hay tanto pensamiento en Murnau, que no dejó ningún texto teórico, en Lubitsch, que vertió sus reflexiones en el molde periodístico, o en Resnais, que siempre se negó a comentar su trabajo, como en Ruiz, que es filósofo, en Rohmer, historiador de arte y musicólogo, o en Godard, que ha querido llevar a término la empresa histórica y estética del siglo?

He optado por ceñirme a la parte verbal de la teoría de los cineastas, sin dejar de ser consciente de la arbitrariedad de mi elección. Cuando un cineasta escribe un artículo, responde una entrevista o escribe una carta, recurre a la herramienta más común de la reflexión: la lengua. Pero, en ese movimiento, empieza a parecerse a cualquier otro comentarista y, en concreto, a ese comentarista profesional que es el crítico. La teoría «indígena» del cine es sobre todo obra de críticos, de André Bazin a Serge Daney. Luego llegaría la teoría universitaria, y desde hace veinte años ambas instituciones alimentan una especie de rivalidad larvada donde las dos aspiran a poner en tela de juicio la legitimidad de la otra; los críticos caen en la tentación de «recargar las tintas» alardeando de una supuesta competencia teórica o, por el contrario, ironizando sobre el ridículo de toda empresa teórica, mientras los universitarios conceden un papel preponderante a los afectos, las emociones; en suma, al sentimiento crítico.

No serán, por lo tanto, los criterios externos de definición de la teoría los que designarán a los cineastas teóricos, sino más bien los criterios internos. Existen varios criterios internos de validez, o de interés, o incluso de definición de una teoría. A mi modo de ver, los más importantes son tres: coherencia, novedad y aplicabilidad o pertinencia.

Coherencia: a menudo las «teorías del cine» son construcciones teóricas un tanto difusas, no compactas, porque su propio objeto no está definido. Casi siempre son versiones de la semiótica fílmica, sazonadas a veces con una pizca de pragmática (de la recepción), algo de sociología (de los públicos) o una brizna de psicología (de la creación), y no cabe esperar de ellas coherencia absoluta. Veremos, por ejemplo, cómo uno de los grandes teóricos de su arte, S. M. Eisenstein, parece derivar de un marco teórico a otro, al hilo de tres décadas y de varias situaciones políticas e ideológicas (lo cual no nos impedirá juzgarlo coherente).

Novedad (o inventiva): criterio inevitable, ya que tanto la teoría como el arte están consagrados a la invención, pero ambiguo, pues toda novedad es relativa por definición, y lo que en un contexto parece nuevo puede ser trivial en otro. La ecuación «nuevo = interesante» es de por sí caduca; coincide, *grosso modo*, con los momentos de reacción anticlásica (ya que, para las sociedades de ideales clásicos, lo nuevo se subordina a lo antiguo). En nuestros días, la concepción dominante valora la novedad estética: del artista se espera que produzca obras nuevas, esto es, fundamentadas en conceptos nuevos. Pero esos conceptos son los de las obras, no los de las teorías. Podemos pensar, por el contrario, que esa concepción dominante no espera novedades teóricas relativas al arte, ya que su tendencia, como la de toda concepción dominante, es la de velar por la propia supervivencia y reproducción. Las teorías de los cineastas no escapan a esta regla, aun cuando yo me haya esforzado en reunir las de mayor originalidad.

Pertinencia: es el criterio de la aplicabilidad, pero formulado como «pertinencia» resulta menos normativo. Varios son los ejes de pertinencia que puede plantearse una teoría; algunos no se corresponden con usos corrientes, sin que por ello dejen de estar justificados a su modo. Nuevamente, el ejemplo de Eisenstein se muestra revelador: acusado de perderse en consideraciones totalmente inútiles (no pertinentes) de orden psicológico, antropológico o criminológico, justificó sus investigaciones, por el contrario, sobre la base de su necesidad, situada en distinto lugar al que se le adscribía. Respecto a la teoría *de los cineastas*, la cuestión es siempre ambigua: ¿se trata de una pertinencia intrateórica, o bien de una pertinencia respecto a un proyecto de cineasta? Hay grandes cineastas que también son grandes teóricos, y buenos teóricos según mis criterios (producen ideas de notable coherencia, sólidas, originales), pero cuya teoría no se asemeja a sus películas o, quizá, cuyas películas olvidan la teoría: Epstein, por ejemplo, o incluso Tarkovski.

Pretendo examinar las construcciones teóricas, lo suficientemente elaboradas y explícitas, que los cineastas han articulado en torno a la siguiente inquietud: ¿cómo pueden unirse en la actividad de un solo hombre lo intelectual y lo artístico? ¿Cómo un artista (un artesano, un amanuense) puede o debe ser también un teórico? Es una cuestión amplia y que engloba muchas otras, por ejemplo éstas, horizonte de mi investigación.

¿Hablar de los cineastas como teóricos permite definir otras afinidades, otras familias, más fundamentadas en criterios intelectuales y teóricos que en criterios profesionales o incluso estéticos? Sin duda, abordar la teoría de los cineastas hace saltar por los aires de inmediato un grupo como el de la Nouvelle Vague. Es evidente que a partir de 1960, *si los leemos,* muy poco tienen en común Rivette y Chabrol, o Rohmer y Truffaut. Ocurre que se trata de un conjunto puramente institucional —críticos en la misma revista que accedieron al mismo tiempo al oficio de cineastas— confundido con una comunidad estética. O bien, desde una óptica ligeramente distinta, ¿acaso la teoría del cine no está trabajada desde dentro por las actividades extracinematográficas de los realizadores: críticos, escritores, más raramente pintores o escultores, o, más raramente aún, músicos? ¿Qué es competencia del cine, y no de la literatura, en las reflexiones de Marguerite Duras o Alain Robbe-Grillet?

Otra inquietud: el valor de las teorías de los cineastas. ¿Qué valor tienen frente a las teorías de los no cineastas? ¿Son igualmente sólidas, igualmente serias? ¿Son de idéntica naturaleza? ¿No haría falta, por el contrario, partiendo de la experiencia teórica de ciertos cineastas, modificar la imagen misma de la teoría? Por otra parte, ¿cómo se comporta el medio de los cineastas, en comparación con otros medios artísticos, ante la posibilidad (o la exigencia) teórica? La cultura de los cineastas, su saber y sus referencias: aunque sea una cuestión secundaria, de hecho aparece en todas partes. Cuando Raoul Ruiz afirma que su concepción del cine se basa en la filosofía de Schopenhauer, ¿qué quiere decir exactamente? ¿Qué significan los préstamos y referencias teóricas de un Eisenstein? ¿O de un Pasolini? Y, en un contexto americano, ¿adónde fue a parar la vasta cultura de un John Ford? A sus películas, por supuesto, pero ¿qué más?

Algunos cineastas se han hecho teóricos, de manera más o menos explícita, más o menos copiosa, más o menos visible. ¿Significa esto que hay dos clases de cineastas, los que reflexionan teóricamente acerca de su práctica creadora y los que crean «espontáneamente»? ¿O quizá significa más bien que todos los cineastas tienen ideas teóricas implícitas y sólo algunos las explicitan? El análisis de las teorías explicitadas no permite responder con certeza, pero uno de los *a priori* de este libro es que las teorías elaboradas por algunos repercuten en la práctica del resto, al menos cuando las prácticas son comparables (las declaraciones teóricas de Robert Bresson no iluminan las prácticas de Ford o Murnau). Presupongo que entre los cineastas de una época dada reina una concepción del cine, con aspectos ideológicos, técnicos, estéticos, pero también teóricos. Del mismo modo que Louis Althusser hablaba de la «filosofía espontánea de los sabios», podríamos hablar de una «teoría espontánea de los cineastas». Y, del mismo modo que los sabios, no siendo por lo general filósofos, tienen actitudes filosóficas espontáneas inspiradas por la ideología dominante, los cineastas, no siendo por lo general teóricos, tienen actitudes teóricas espontáneas, reflejo de las concepciones dominantes en su medio. La existencia de cineastas teóricos debe leerse entonces en función de dos ejes potenciales (y opuestos): o bien formulan en voz alta lo que los demás piensan en voz baja, la *doxa* (Pudovkin, Lewis, Bergman, Fassbinder), o bien, por el contrario, van a contracorriente, constituyendo núcleos de resistencia a la concepción dominante del cine (Tarkovski, Rohmer, Duras, Straub).

Ni que decir tiene que en este libro he privilegiado a las personalidades más fuertes, las menos permeables al medio. Así pues, esta obra pretende reflexionar sobre la creación cinematográfica. El cineasta es un creador singular: crea «sin manos» (sin relación de inmediatez con materiales o herramientas de cualquier clase); está marcado por las imposiciones de una institución de tipo no sólo mercantil sino semiindustrial; trabaja a un ritmo extraño, ya que incluso cuando encadena filmes sin solución de continuidad como hicieron Walsh o Fassbinder, la elaboración de una película debe atravesar estadios de muy diversa naturaleza (guión, rodaje, montaje). ¿Cómo crea ese creador? Es un viejo interrogante, al que la noción de autor respondía en términos estéticos. Hablar de teoría quizá nos permita ofrecer otras respuestas, cuando menos parciales, aunque un cineasta, en sus momentos de teoría, siga siendo ante todo un cineasta. Postularé que los cineastas teóricos clarifican, sin simplificarlos, los grandes problemas teóricos, porque los adoptan en nombre de una praxis. La teoría de los cineastas no es ni perfecta ni completa, pero a menudo es más seductora, más vibrante y más nítida que la teoría de los teóricos. Con ello basta.

Limitado, por una decisión de principio, a los cineastas que poseen una teoría expuesta en forma verbal, he excluido a aquellos, muy numerosos, cuya teoría se mantiene implícita así como aquellos cuya teoría, manifiesta, se expresa en forma no verbal (caso frecuente en los cineastas «experimentales»). Los cineastas no se tomarán aquí por sus películas sino por sus teorías, división frustrante y difícil de sostener. Así, algunos grandes artistas del cine apenas se nombrarán, ya que, además de estas decisiones conscientes, mi elección ha venido determinada por mi conocimiento forzosamente incompleto del campo (inmenso y sin contornos precisos) y por mis simpatías intelectuales, aun cuando me haya esforzado por superarlas. Cada lector detectará, pues, numerosas ausencias, que seguramente parezcan sorprendentes o chocantes. Confieso por adelantado mi culpabilidad en no haber podido incluir en esta panorámica, salvo alguna intervención fugaz, ni a Fritz Lang ni a John Ford; ni a Luis Buñuel ni a Agnès Varda; ni a Chris Marker ni a Alain Resnais; ni a Abbas Kiarostami ni a David Lynch; ni a Hans-Jürgen Syberberg ni a Peter Greenaway; ni a Jonas Mekas ni a Andy Warhol, ni a tantos otros. Doy mi palabra al lector de que en cada caso me he planteado honestamente la cuestión y no he boicoteado deliberadamente a nadie.

Una última observación en forma de advertencia. He propuesto una división en capítulos y subcapítulos, y he ordenado las presentaciones de los casos según un orden premeditado. Evidentemente, es sólo una de las innumerables posibilidades de presentación de un tema como éste, y esta ordenación funcional no aspira a la objetividad. He querido, ante todo, posibilitar una lectura continuada, a sabiendas de que muchos lectores preferirán, con toda justicia, tomar fragmentariamente lo que en él puedan encontrar. Innecesario es decir que me parece perfectamente justificado leer este libro «en desorden», al hilo de aquello que, espero, despertará el interés del lector.

1. La teoría de los teóricos

> Una filosofía no es nunca una casa sino una obra en construcción.
>
> GEORGES BATAILLE, *Teoría de la religión*

En primer lugar, será preciso hablar del área más teórica de la teoría —la que, en su afán de dar explicaciones, se aproxima un tanto a la ciencia— y de los cineastas que más lejos han llevado el gusto por la teorización en tanto ésta diverge de la crítica, del comentario de obra, de la apreciación valorativa, de la historia y del relato biográfico. Ese gusto resulta *a priori* inesperado, ya que, ante todo y por definición, los cineastas deben preocuparse por crear películas. Nos encontramos, pues, en el corazón del problema: ¿por qué unos artistas también han sentido la necesidad de elaborar modelos generales, relativamente abstractos y cuyas miras exceden la propia obra personal? ¿Para comprender y dominar mejor su práctica? Puede, pero eso nunca ha sido imprescindible (hay cineastas que han dominado plenamente sus medios y pese a todo han callado). ¿Para volverse filósofos? También esto resulta dudoso. Al término de esta investigación nos tendremos que volver a plantear la cuestión.

INVENTAR CONCEPTOS

Un concepto, lo que uno ha «concebido», es una idea, una noción, pero una idea que puede desarrollarse, aplicarse, elaborarse; desde Kant, el término ha adquirido en filosofía una connotación dinámica que insiste en el destino de la idea. Multitud de cineastas han tenido ideas de esta clase; de entrada me ceñiré a cuatro casos, elegidos por sus diferencias en extensión, precisión y potencial de generalización —así como por su capacidad de sugestión— a fin de demostrar, muy rápidamente, las posibilidades que tiene la teoría cuando es un cineasta quien la maneja.

BRESSON Y EL ENCUENTRO

Robert Bresson (1904-1999) no escribió ningún tratado ni tampoco demasiados textos teóricos. No obstante, en apenas cien páginas sus *Notas sobre el cinematógrafo* ofrecen una concepción del cine de insuperable rigor, una de las más influyentes que jamás se hayan propuesto. Tomaré como punto de partida una de sus nociones más célebres, la de modelo, que toca una cuestión fundamental en las artes visuales: la figuración. Como se sabe, la palabra figura y sus derivados provienen del latín *figura*, a su vez descendiente del verbo *fingo*, que entre otras cosas significa modelar; en la idea de figura, pues, existe siempre soterradamente la idea de una mano que modela, incluso en artes no manuales como el cine. En su libro, Bresson no menciona la etimología latina, pero al definir como modelo —más que como actor— a ese cuerpo que se encuentra ante la cámara y, al ser filmado, permite producir ciertas figuras, traslada una ecuación clásica de las artes «figurativas» que podría formularse así: modelar es dar forma a la copia del modelo que es su *figura*.

El cinematógrafo consiste en llevar a cabo ese modelado, esa «figuración», mediante el trabajo de invención de la imagen y el trabajo de montaje, productores de figuras. Por ejemplo: en el inicio de *Pickpocket* (1959), en la escena del hurto del contenido de un bolso en el hipódromo, se produce una figura de la disyunción, en la que el rostro del modelo es disociado de su mano; se subraya así la idea de que Michel no ve nada (ése es, por ejemplo, el efecto del plano del hombre con prismáticos) y de que su mirada no es ese instrumento de expresividad y comunicación que acostumbra a ser en el cine. La escena se presenta sin recurrir a puntos de vista totalizadores, cada fragmento de película está destinado a constituir un acontecimiento en sí mismo. Toda la película —una de las más radicales de Bresson en este sentido— aplica idéntico tratamiento a la figuración del cuerpo humano, sin presentarlo fragmentariamente (en referencia a un todo ausente, en la modalidad del detalle) ni de manera incompleta (en referencia a un todo inconstruible), sino como presente en ciertos puntos clave a partir de los cuales puede ser deducido. Se subraya así la actividad de «fabricación» de la figura; es el efecto tan particular, incómodo para ciertos espectadores, del cine de Bresson.

¿Por qué ese deseo, pregnante en todo el texto de las *Notas*, de alejarse de la «dramaticidad», de la verosimilitud, de la interpretación mimética y naturalista del actor? Básicamente, porque el cinematógrafo —en ello se distingue del simple cine— es un arte paradójico: basado en la captación de las apariencias, va en pos de un único objeto: la verdad. Es el axioma central de toda la teoría bressoniana, tanto más relevante por cuanto atribuye sentido literal a sus términos: por «verdad», en efecto, no debe entenderse una verdad social, emanada de un «programa de verdad» históricamente variable, sino, lisa y llanamente, *la* verdad, sólo atribuible a la realidad misma. Bresson sabe, claro está, que el mundo no está dotado de un sentido, e incluso es posible que su verdad sea que no tiene sentido (como se hace patente en *El diablo, probablemente* [Le Diable probablement, 1977]); también sabe que no es posible conocer directamente la verdad de lo real, porque dicha verdad no tiene aval ni significante. Sí cree, en cambio, que pueda vislumbrarse, con dificultades y fugazmente, en sus destellos e intermitencias. A esas intermitencias de la percepción de la verdad de lo real Bresson les dará el nombre de *encuentro*.

«Rodar es ir a un encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti», leemos en las *Notas sobre el cinematógrafo*. Entre lo inesperado que me ofrece el rodaje —y que básicamente reside en lo que me ofrecerán unos actores que no interpretan un personaje, que no se conforman a una imagen fabricada de antemano—, hay algo que yo espero: un relámpago de verdad que ilumine lo real. Se pone aquí de manifiesto lo singular de la definición bressoniana del cine: si debe haber encuentro, es que hay algo (o Alguien) que encontrar; así, es preciso rodar —y montar— de manera tal que quien hable no sea un personaje, un guión, un escritor, sino lo real. El cinematógrafo es el cine depurado, porque su principal tarea es no poner trabas a esa manifestación de lo real: no hay que atravesar de intenciones ese camino hacia la expresión de lo real. El hombre del cinematógrafo carece de intenciones (su intención es la ausencia de intenciones): «El cinematógrafo, método de descubrimiento, porque una mecánica hace surgir lo desconocido y no porque uno haya encontrado previamente ese desconocido». De forma simétrica, los modelos son «*automáticamente* inspirados, inventivos». «Precipitado en la acción física, su voz, partiendo de sílabas iguales, adquiere *automáticamente* las inflexiones y las modulaciones propias de su verdadera naturaleza»: sílabas iguales, porque no debe introducirse una expresión literaria, apriorística y exterior a lo real, sino que por el contrario hay que dejar que se exprese «automáticamente» lo real de ese cuerpo de encuentro: el automatismo garantiza que quien habla es lo real y no el autor ni, sobre todo, el actor.

¿Qué se encuentra en el «encuentro»? De entrada, el acontecimiento, la cosa o el hecho, pero producidos de nuevo, «decloroformados»; a un nivel más profundo, lo real mismo, eso que Bresson llama el «habla visible» de los cuerpos y del mundo. Como se ve, la idea no anda lejos de lo que André Bazin bautizó como transparencia y Roger Munier *cosmofanía*. Efectivamente, lo que se manifiesta en el encuentro es el cosmos, es decir, el mundo, pero ordenado por el hombre (*cosmos* designa lo contrario que *caos*); contrariamente a todas las lecturas idealistas o trascendentalistas del tema, que imaginan un «mundo» que habla por sí solo (es decir, en última instancia, a través del cual hablaría Dios), en el cinematógrafo el encuentro solamente se produce porque el cinematógrafo es un trabajo, una escritura. Ésa es la paradoja: el arte del cinematógrafo consiste en escribir, escribir —sin embargo— para que lo real se manifieste, sometiendo, pues, su escritura a una posibilidad de verdad. ¿Cómo se sabe que ese encuentro tiene lugar? Salvo casos de fe ciega, no cabe otra respuesta que la intuición: «Se reconoce lo verdadero por su eficacia, por su potencia», como en la escena de *Diario de un cura rural* (Le journal d'un curé de campagne, 1951) en la que el cura adivina, por gracia, lo que la condesa sólo puede confesarle a medias: un destello de verdad, aquí en forma dramática (en esta película Bresson todavía no ha puesto rigurosamente a punto su estética).

El trabajo del cineasta consiste en provocar, identificar y comunicar el encuentro. Durante el rodaje (captura cinematográfica), el cineasta se encuentra en una posición doble y contradictoria, totalmente atento y totalmente *retraído*: debe dejar que algo ocurra —no importa el qué, lo que sea, pero singular— y al mismo tiempo es el *fautor* de ese advenimiento, imposible sin él. Durante el montaje, que Bresson prefiere realizar en proyección y no en la mesa, decidirá la suerte de esos destellos, esos accidentes. Lo decide en un montaje global: la película «se monta de golpe», cada imagen sólo tiene sentido en función de todas las demás. Para el espectador, el encuentro existe solamente a través de la obra.

El término «encuentro» aparece citado una sola vez en toda la recopilación de aforismos de Bresson, y no es elaborado realmente como concepto (la definición que propongo se deduce del libro, no figura allí). Y, sin embargo, es el incuestionable corazón de su teoría; sintetiza una compleja serie de proposiciones, que despliegan la cuestión de la verdad de lo real. Vemos, por otra parte, cómo en esta actitud —atención y retraimiento— resuenan ecos de temas existencialistas conocidos y, sin querer reducir a Bresson a la condición de epígono, es obvio que este contemporáneo de Merleau-Ponty, de Heidegger y de Blanchot comparte con ellos una definición del arte como manifestación de la verdad del *siendo*, no de un *siendo* concreto, sino de una «común presencia» (*commune présence*) de las cosas. La obra de arte es eso que confiere a las cosas su rostro (su figura) y a los hombres la visión de sí mismos, en tanto la obra sea obra. El criterio del encuentro (entre lo real y su verdad) es siempre la obra.

¿Concepto? No del todo, desde luego: más bien, el nombre de una obsesión primordial y central, a propósito de una de las cuestiones primordiales en toda teoría del cine: ¿cómo explica el cine la realidad, lo real, el mundo?

VERTOV Y EL INTERVALO

Alrededor de similares preguntas —¿contiene lo real una verdad? ¿cómo puede el cine captarla y comunicarla?—, si bien en distinto contexto y con distinta actitud, Dziga Vertov (1896-1954) forjó el concepto de *intervalo*.

La actividad y la posición de Vertov sólo se entienden a partir de un dato fundamental: es un cineasta soviético y vanguardista, que no quiere «que le confundan con ese rebaño de cineastas que se dedican a endilgar sus antiguallas». Absolutamente convencido por la revolución —política, social, económica—, quiere volver a pensar el cine desde cero, y propone como programa para su *kinoglaz* (cineojo o cine-ojo) el «cine-desciframiento comunista del mundo»: «Ver y mostrar el mundo en nombre de la revolución de los soviets». Estas fórmulas, y otras análogas, insisten en la necesidad de mostrar: el cine posee una utilidad social, sirve como instrumento para comprender el mundo en que vivimos y por consiguiente debe, ante todo, mostrarlo de manera explícita y articulada. Entre mostrar y montar en cine hay sólo un paso. La historia del cine social y militante lo confirma una y otra vez: para hacer ver como uno quiere hacer ver es necesario recurrir al montaje. La originalidad de Vertov —montador de primera magnitud— radica en lo que agrega a esta idea: solamente se puede mostrar/montar algo sobre la base de una *visión* correcta. No se puede organizar lo real visible para la comprensión del espectador si ese real no ha sido visto *realmente*. Dicha visión es tarea del cineasta, pero también de la cámara, en cuanto super-ojo, mejor dotado que el ojo humano para ver lo real. El «hombre de la cámara», verdadero centauro del siglo de los Lumière, aúna la capacidad humana de inteligencia y la capacidad cinematográfica de visión: ve el mundo porque lo piensa y viceversa. Situado en lo más alto, abarcándolo y sobredeterminándolo todo, ve el mundo «en nombre de la Revolución», es decir, mediante una herramienta de construcción de la verdad.

Como se ve, esta concepción del cine es sustancialmente clásica. La actividad del *kinok* es una actividad cívica y no artística; está al servicio de la política (las prescripciones vertovianas guardan una nada paradójica afinidad con la concepción de lo político desarrollada por Platón en su *República*); la voluntad artística autónoma queda desterrada en beneficio de un ideal plenamente social del cine. Si Vertov (como Bresson) siente la necesidad de rebautizar el cine de manera polémica, como *kinoglaz*, es porque no lo ve como distracción ni como herramienta del imaginario, sino como herramienta para ver el mundo tal y como es realmente, es decir, tal y como resulta útil e incluso necesario verlo, con vistas a la construcción del comunismo. En un sistema ideológico y social que se quiere fundamentado en una doctrina científica (el marxismo), el análisis de la realidad no es individual, debe hacerse en función de ese cohesionador social, supuesto garante de objetividad.

Sobre esta base ideológica y conceptual, Vertov inventará el concepto de *intervalo*, destinado a dar la clave del montaje cinematográfico (y también del rodaje y la visión). Tanto en ruso como en francés, la palabra «intervalo» puede entenderse en tres dimensiones:

- espacial: como distancia que separa dos puntos;
- temporal: como duración que se extiende entre dos instantes;
- musical: como relación entre dos alturas de tono.

Dicho de otro modo, puede designar una abertura, un vínculo de continuidad o una relación abstracta. La empresa de Vertov consiste en rehuir al máximo el modelo espacial, que amenaza con reducir la noción de intervalo a la evaluación de una distancia, con el consiguiente retorno a consideraciones de puesta en escena (emplazamiento de la cámara, ángulo de toma, distancia al «tema» filmado, etc.), en provecho de una definición temporal y visual.

En la concepción vertoviana, el «intervalo» debe pensarse lejos de su cualidad espacial (de sus propiedades mensurables). De ahí que el rodaje se entienda según principios radicalmente distintos a los del cine dramático, enemigo teórico e ideológico de Vertov. El cineojo, en cuanto herramienta de la visión, se sitúa en el interior de las cosas (las cosas sociales, únicas que interesan al cineasta); lo que cuenta no es un punto de vista adoptado frente a unos acontecimientos que se desarrollan fuera de nosotros, sino un movimiento que no es esclavo de la conciencia y que explica la dinámica de las cosas, de la sociedad. Como miembro de la totalidad social, el *kinok* (el operador del *kinoglaz*), puede estar virtualmente en todas partes, ir a todas partes, sólo él lo verá todo, porque cuenta con la posibilidad material (el super-ojo) e intelectual (la teoría del *kinoglaz*) para ello.

El término «intervalo» designa, en Vertov, lo que separa dos fragmentos de una misma película; desde un punto de vista puramente teórico, ocupa el lugar del *raccord*, y, en cierto sentido, la oposición de las dos nociones —*raccord* e intervalo— sintetiza las diferencias entre un cine de la continuidad dramática establecida y reestablecida y un cine de la discontinuidad visual, donde cada momento de la película debe proporcionar una parte del mensaje total y de su verdad. El intervalo es una fuerza de diferenciación, pero no sólo entre dos planos sucesivos, como salto (intelectual y perceptivo); dicha diferencia material existe, por supuesto, y es importante, pero en sí es únicamente de orden formal. Cuando Norman McLaren (1914-1987) reflexione sobre su arte de animador, lo hará en términos bastante radicales: «La animación no es el arte de los dibujos en movimiento, sino el arte de los movimientos que se dibujan. Lo que pasa entre cada imagen es mucho más importante que lo que hay en cada imagen. La animación es el arte de manipular los intersticios invisibles situados entre las imágenes. Los intersticios son los huesos, la carne y la sangre de la película, lo que aparece en cada imagen, sólo sus vestidos».[1]

Es evidente que Vertov podría haber suscrito tales formulaciones, aunque seguramente le hubieran parecido formalistas, como sin duda le ocurriría con las proposiciones de Artavazd Pelechian (véase más abajo, capítulo 2). Para él, si hay intervalo entre dos planos cualesquiera de la película es porque todos ellos participan de la visión de un mismo fenómeno social. Una de las ideas recurrentes en Vertov, la de «montar toda la película de golpe», no proviene del modelo espacial del puzzle, tan pregnante en Eisenstein o Resnais; como en Bresson, significa que las imágenes solamente tienen sentido en su relación con todas las demás. Para Vertov, el cine no se define por la ubicuidad del «observador invisible» preconizada por Vsevolod Pudovkin: ese observador se limita a observar un mundo ficticio, irrealista. En cambio, al concentrar su atención en el mundo real, la sociedad, con sus contradicciones y sus dinámicas ocultas, Vertov propone un cine de los «intervalos» basado no ya en el movimiento por el espacio (extensivo) sino en la cualidad pura del movimiento (intensivo).

---

[1] 1. Fragmento fechado en los años cincuenta, citado por Hervé Joubert-Laurencin, «Le joujou du riche», *Trafic*, 2, primavera de 1992, pág. 107.

Como Bresson, Vertov postula que el cine —por razones de índole más moral y filosófica en un caso, y más ideológicas y políticas en el otro— *debe* hacer ver lo real. La construcción teórica insiste, en el primer caso, en la excepcionalidad de una relación imprevisible con lo real (lo real humano, del actor o, mejor, del modelo), mientras que, en el segundo, insiste en la excepcionalidad de una relación de comprensión y análisis de lo real (lo real social, de los hombres ordinarios en sus ocupaciones cívicas y económicas). En uno y otro caso, la práctica propuesta se desmarca del simple «cine», relegado como sucursal o subproducto de un arte dramático envejecido y burgués.

También es ésta la razón de que ambas teorías, por vigorosas y seductoras que resulten en su pureza y exigencia, se mantengan en un estadio muy elíptico: la principal determinación de ambas no es teórica sino ética. En cierto modo, las dos apuntan ni más ni menos que a una utopía.

EISENSTEIN Y EL MONTAJE INTELECTUAL

Cuesta aislar, del vasto corpus de los escritos de Serguei M. Eisenstein (1898-1948) y de sus abundantes ideas, un concepto más notable y desarrollado que el resto. Existe un sistema teórico eisensteiniano, sin duda el más rico y sólido de todos los sistemas elaborados por cineastas (lo recuperaremos al final de este capítulo), pero cabe dudar que se pueda entresacar de ese sistema un concepto elaborado en continuidad. Me propongo examinar brevemente el *montaje intelectual*, concepto caduco pero que tiene el interés de poderse comparar fácilmente con los que acabamos de exponer, ya que en parte trata de responder a idénticas preguntas.

Llama la atención, en primer lugar, que mientras Bresson y Vertov se centran en el rodaje Eisenstein reflexiona casi exclusivamente sobre el montaje, la fase de organización de las imágenes. En sus escritos de los años veinte, donde se elaboran las líneas esenciales de esta teoría del montaje, Eisenstein habla muy poco del rodaje: sus reflexiones traslucen que, a diferencia de los dos cineastas anteriores, él concibe el rodaje como la elaboración, tan controlada como sea posible, de una imagen de autor (cuando no de artista); no una puesta en escena (él tampoco cree en el teatro filmado) sino, por emplear uno de sus neologismos, una «puesta-en-cuadro», una imagen compuesta y significante. Su teoría del montaje se aplica a unas imágenes cargadas de un sentido intencional, depositado allí por el cineasta, y la diferencia más esencial con lo que acabamos de ver es que, en la actividad del montaje que describe, el objeto de la búsqueda no es tanto la verdad como el sentido.

El concepto que trato de aislar aparece en un conjunto de artículos fechados en 1929,[2] que sintetizan y puntúan cinco años de creación y teoría (poco después Eisenstein abandonará Moscú para irse a París y luego a Hollywood, de donde regresará con nuevas ideas). El montaje es descrito primero como una actividad de orden temporal, que tiene lugar en la «cuarta dimensión», la del tiempo. En el artículo así titulado, Eisenstein propone una metodología del montaje basada en una tipología; de lo más simple a lo más complejo, distingue cinco clases de montaje, según el tipo de relaciones buscadas y formuladas entre los planos sucesivos:

- el montaje *métrico* organiza los planos a partir de relaciones de duración bruta, mensurables, cronométricas; solución rudimentaria, que el cineasta sólo menciona para distanciarse de ella;
- el montaje *rítmico* es un refinamiento de la métrica que no tiene en cuenta la duración en bruto sino la duración experimentada por el espectador, la duración empírica y vivida; al observar, por ejemplo, que un primer plano y un plano de conjunto de idéntica longitud tendrán duraciones aparentemente distintas, Eisenstein propone un cálculo del ritmo de montaje centrado en esas duraciones realmente experimentadas y no en las duraciones abstractas del cronómetro.

---

[2] Principalmente: «Perspectives», trad. fr. en *Au-delà des étoiles*; «Hors-cadre», trad. fr. en *Cahiers du cinéma*, nº 215; «La Quatrième dimension au cinéma», trad. fr. en *Cahiers du cinéma*, nº 273-74; «Dramaturgie de la forme filmique», trad. fr. en F. Albèra, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausana, L'Âge d'homme, 1989.

- en el montaje *tonal*, todavía más complejo, aparece otra cualidad, asimismo metafóricamente musical, que se añade (o que sustituye, no queda del todo claro) a la definición anterior del ritmo: los planos sucesivos (Eisenstein los llama «fragmentos» o «trozos de película») se montan para obtener relaciones de «sonoridad emocional»; lo que unifica a los planos de un mismo momento de la película es que proponen al espectador la misma emoción, la misma «tonalidad»;
- el montaje *armónico* es, a su vez, un refinamiento de la tonalidad; hilando su propia metáfora, Eisenstein idea un montaje extraordinariamente complejo, donde cuentan todos los «estímulos» emocionales, incluso los más tenues, producto de los detalles visuales más sutiles, igual que en música nuestra impresión global de una obra no sólo deriva del ritmo y la tonalidad de la pieza sino también de los «armónicos», esas notas apenas audibles que le dan *color*;
- por último, el montaje *intelectual* es la transposición, fuera del terreno puramente emocional, del modelo armónico; se trata de imaginar un montaje que, coronando el conjunto de esa construcción, tenga en cuenta todos los datos de todos los planos: su duración, su tonalidad, su potencial de emoción, su detalle «cromático» y «armónico» y, por último, sus connotaciones más finas.

Este cuadro, presentado por Eisenstein como colofón de otros tantos «métodos» (*sic*) de montaje, es incuestionablemente relevante, como mínimo por dos razones. En primer lugar, la inigualable atención dedicada al detalle figurativo y figural: según esta concepción, montar un segmento de película equivale a tener en cuenta simultáneamente un elevadísimo número de datos, sensoriales y conceptuales; el máximo efecto —emocional e intelectual— de la película sólo se consigue a costa de ese cálculo, de una complejidad rayana en lo imposible. Segundo, el recurso a la metáfora musical para designar y tratar de racionalizar la parte emocional del efecto de la película. Se trata, en buena medida, de una metáfora «de época», ya que a principios del siglo XX el arte musical se vio marcado por estilos muy expresivos en los que desempeñó un papel preponderante la sutileza de las armonías (Debussy o Scriabin, por ejemplo); entretanto, las teorías de las demás artes pugnaban por transponer esa potencia emocional a sus terrenos (véanse las equivalencias e intersecciones entre pintura y música en Kandinsky o Schoenberg).

Poco de músico tuvo Eisenstein, sin embargo, y no hace falta que tomemos al pie de la letra las ideas de tonalidad o de armónicos visuales;

por lo demás, es improbable que podamos encontrar equivalentes exactos de esas cualidades musicales en las imágenes cinematográficas. En cambio, y más allá de su carácter entonces relativamente trivial, una metáfora como ésta es interesante porque, de forma más o menos paradójica, sirve para desterrar la cuestión del tiempo en provecho de una concepción puramente ideal del montaje; si a Eisenstein le fascinan las posibilidades de la música no es tanto por la creación de un tiempo absolutamente específico (al que entonces era sensible un Epstein) como por el hecho de que pudiera anotarse según un sistema sumamente preciso, que incluye todos los matices rítmicos, dinámicos, tonales y, en general, sensoriales. Dicho de otro modo, la música le sirve como modelo para su anhelada fusión entre lo emocional y lo intelectual, entre la sensación y el espíritu.

La tipología presentada en «La cuarta dimensión fílmica» es fragmentaria y extraña, una mezcla y superposición de consideraciones de muy diversa índole, y salta sin cesar de un registro de la experiencia a otro, de lo sensorial a lo emocional, de lo emocional a lo intelectual: la hipótesis musical sirve, ante todo, para justificar esos saltos y deslizamientos. Pero lo que en el fondo está en juego es una verdadera teoría del espíritu. Eisenstein distingue y jerarquiza la sensación, el sentimiento y el intelecto, con una actitud y una terminología que no evocan tanto las categorías kantianas como las disputas entre cartesianos y empiristas, entre sensualistas e idealistas del siglo XVIII. El joven Eisenstein, que ambiciona un total dominio de los medios de su arte, quiere ante todo crear películas cuyo efecto en el espectador pueda determinarse de antemano con suficiente certeza. Por lo tanto, resulta esencial conocer cuanto en la actividad psicológica pueda calcularse y dominarse. Influido por los debates en torno al pavlovismo y al behaviorismo, adopta de manera más o menos explícita un modelo donde, clásicamente, el intelecto es superior a la emoción (porque arraiga en el sistema nervioso «superior»), pero donde ambos funcionan sobre una misma base «reflexológica»: acción engendra reacción. Al mismo tiempo, la adhesión de Eisenstein al marxismo y, especialmente, a su vertiente filosófica (*La dialéctica de la naturaleza*, de Friedrich Engels) le lleva a postular que el intelecto es de orden fundamentalmente adquirido y no innato.

Toda su reflexión tiene, pues, como eje esta dificultad filosófica (y psicológica): ¿cómo pensar el vínculo entre dos esferas separadas y pese a todo relacionadas, la del sentimiento y la de la razón? Rechazando por excesivamente idealista (o por desconocimiento) la solución kantiana —que constituye la «facultad de juzgar», sobre la base de la sensación y el sentimiento, en justificación y alimento de la razón pura—, Eisenstein no descansa hasta haber superado la oposición de carácter que según él existe entre esas dos esferas, mediante una «dialéctica» aún más fantástica que la de Engels. En un artículo de ese mismo año, «Dramaturgia de la forma fílmica», incide nuevamente en la cuestión y propone una «sintaxis» fílmica (es decir, del montaje) gradual, que vaya de un «dinamismo natural» al dinamismo «artificial», y luego a la «dinamización emocional», para finalmente llegar a la «liberación de la acción» por su «intelectualización». Esta vez el modelo explícito ya no es la música (arte de la emoción) sino el lenguaje (espacio de la razón); el acento se ha desplazado al polo opuesto, en un dubitativo vaivén típico de estos textos. La perspectiva, sin embargo, sigue siendo la misma: obsesión por unificar sentimiento y razón, no sólo a través del postulado de una razón de los sentimientos, sino también (y en ello Eisenstein se adelanta a su época, pese a todo) del correspondiente reconocimiento de la dimensión sentimental de la razón.

Eisenstein cartesiano. ¿Demasiado cartesiano? En efecto, él concibe la emoción no como un mero suplemento expresivo, sino como la base —siempre a superar— del pensamiento y lo pensable. En sus notas a propósito de una futura película sobre *El capital*, de Marx, se le escapa esta confesión, mientras habla de imágenes atestadas de significación y conceptualismo: «Habrá que emocionalizar *pese a todo*». En «Perspectivas» será tajante: «Superar el dualismo de las esferas del sentimiento y la razón». La solución propuesta es radical, pues equivale a postular que el funcionamiento de ambas es análogo y que ambas comparten una base psicológica común: una energética.

A todo esto, ¿dónde quedan el mundo, lo real, su sentido y su posible verdad? Ante dos teorías tan absolutistas, que plantean que el cine puede encontrar y ofrecer una verdad que no depende del cineasta sino únicamente del mundo, con Eisenstein abordamos una teoría eminentemente constructiva: la verdad es una cuestión de filosofía y ciencia, desde luego, pero esa filosofía y esa ciencia se consideran adquiridas, con el apoyo de Marx-Engels por un lado (para la epistemología y la sociología) y de Pavlov por el otro (para la psicología). La tarea del cineasta no consistirá en ocupar el lugar de esas disciplinas, sino en velar por la claridad del sentido de sus enunciados: como la película está dotada de una significación construida y controlada, su verdad queda asegurada desde el exterior, por la doble garantía de la realidad reproducida, que impone su racionalidad y sus leyes, y del público, que indefectiblemente debe entrar en los cálculos de sentido del cineasta. El cine no es una herramienta de verdad: es una herramienta de sentido, una máquina semiótica, sin lugar a dudas muy perfeccionada; será tarea de la sociedad velar para que esa herramienta sea «bien» utilizada (en términos de su verdad).

PASOLINI Y EL «REMA»

Poeta, dramaturgo, periodista, ensayista, polemista, crítico, futbolista, actor ocasional y, por supuesto, cineasta, Pier Paolo Pasolini (1922-1975) interroga al cine desde esas múltiples facetas. Dividido, y a veces escindido, entre su preocupación por el contenido y eso que en buena ley cabría denominar su formalismo, profundizó, no sin sistema pero siempre de manera incompleta, en dos definiciones primordiales del cine: la herramienta de expresión (más adelante nos encontraremos con la noción de «cine de poesía») y la herramienta de significación.

Al principio, su reflexión se centra en esta segunda acepción. ¿Qué significa, por ejemplo, el siguiente enunciado: «El cine es capaz de significar por medios cinematográficos», núcleo de su investigación semiológica? Primero tenemos la cuestión, tan a menudo debatida entre los años veinte y los cincuenta, de la «especificidad»: ¿qué es cinematográfico y qué, pese a que pueda aparecer en una película, no lo es? Ante este aspecto del problema, Pasolini reacciona como cineasta y director; su rechazo del plano secuencia y del cine directo, por ejemplo, no responden a consideraciones teóricas que lo excluyan del campo de lo posible fílmico, sino a consideraciones éticas, concretamente a su preocupación por el actor, sobre el cual trata de ejercer el mínimo poder «terrorista».

En un sentido más amplio, aparece también la cuestión de los medios de significación del cine o, empleando la terminología de la época, la irritante cuestión de la lengua cinematográfica. No es casual que los textos teóricos más exhaustivos de Pasolini sean estrictos contemporáneos del estructuralismo de inspiración lingüística y, en cuanto al cine y la literatura, de la escuela francesa que tanto le impresionó. Más que los semióticos italianos como Emilio Garroni o Umberto Eco, cuyo «profesionalismo» dejaba muy poco espacio a la discusión, fueron Roland Barthes o Christian Metz quienes le dieron un punto de partida: la entonces habitual cuestión de la «cine-lengua», vieja metáfora ya perfilada por los formalistas rusos. Por decirlo rápidamente, parece que Pasolini piense que la lengua del cine existe y no existe al mismo tiempo. Indudablemente existe, porque se pueden sostener discursos con ayuda del cine y ser comprendido (es el argumento habitual, poco convincente). Sin embargo, posee extrañas propiedades, que no son las normales en una lengua:

- no pertenece a ninguna sociedad en concreto, ya que su carácter es universal o universalizable (en ello coincide, casi punto por punto, con la ilusión del «cine-esperanto», el «lenguaje universal» de los años veinte);
- no tiene diccionario: en efecto, en la medida en que los objetos del mundo ya son significantes, el cine no puede mostrar objetos en bruto, desprovistos de cualidades particulares; tampoco posee términos abstractos, sino únicamente términos concretos, correspondientes a objetos, fechados y situados: «Impresión de fragilidad del cine: sus signos gramaticales son los objetos de un mundo que no deja de agotarse cronológicamente: la moda de los años treinta, los automóviles de los cincuenta»;[3]
- tampoco posee una verdadera gramática, en el sentido de un corpus de reglas y prescripciones que permita obtener enunciados correctamente formados. El único equivalente concebible sería el conjunto de figuras admitidas que la historia de las películas lega a quien dirige una película: el fundido encadenado, el plano-contraplano, conquistas primero estilísticas y luego convertidas en elementos de una seudogramática (aunque la mayoría de las restantes «figuras» siguen siendo particulares y decididamente estilísticas).

Lenguaje sin lengua en sentido estricto: Pasolini coincide casi en todo con las tesis de Metz y comparte su diagnóstico: la noción de cine-lengua es una aporía. Pero sus respuestas son divergentes. Para Metz, el sustituto de la lengua ausente se hallará en la multiplicidad de códigos, cuyo funcionamiento cruzado y concurrente traslada a un nivel indefinidamente diferenciado y particularizado la regularidad que no se encuentra en un nivel general. Para Pasolini, ese sustituto reside en la existencia históricamente verificada de unas convenciones lingüísticas, las del «cine de arte». En otras palabras: si Metz apunta a una estructura lingüística subyacente a *todo el cine* (a *todo el cine posible*), Pasolini reconoce un *determinado estado histórico*, por naturaleza *variable*, del cine.

Pero al mismo tiempo, y de forma contradictoria, en los artículos pasolinianos de finales de los sesenta abundan las proposiciones que, con un desarrollo más sistemático, hubieran podido conducir a una verdadera semiótica generativa del cine. Partiendo de una reflexión comparativa en el seno de las artes y los medios de expresión, opone el cine, que *reproduce* la realidad, a la literatura, que la *evoca*, a la pintura, que la *copia*, y al teatro, que la *imita*. Las formulaciones varían de un artículo a otro, pero siempre giran alrededor de la misma idea: el cine es la expresión directa de la realidad por la realidad, es la «lengua escrita de la realidad como lenguaje». Fórmula emblemática, que sobre todo no debe tomarse al pie de la letra, pero que plantea de forma contundente una relación desdoblada con la realidad: ésta es el «lenguaje» primero, el único punto de partida posible, pero es perecedera; el cine se propone como un modo de anotación de esos enunciados perecederos. La semiología del cine es, pues, una semiología de la realidad como «lenguaje» de la presencia física y del comportamiento.[4] La realidad humana está constituida únicamente por ejemplos, por casos particulares, y aun así somos capaces de comprender los comportamientos, los gestos y las actitudes de nuestros semejantes. Será preciso que apliquemos, pues, una *semiosis* análoga al cine, que es «la semiología en naturaleza de la realidad».

---

[3] P. P. Pasolini, *L'Expérience hérétique*, pág. 139.

El cine, concebido en principio como simple reproducción de la realidad visual (Pasolini, como el resto de semiólogos de la época, apenas se cuestiona el registro sonoro), se convierte posteriormente en la «lengua escrita» de esa realidad por cuanto ésta es en sí lenguaje (el cine como medio de notación del sentido de la realidad, y potencialmente de expresión de dicho sentido); por último, deviene «semiología» de la realidad, es decir, reflexión acerca del sentido de la realidad: el cine sólo está justificado cuando da, o incluso impone, sentido a una realidad hasta cierto punto desprovista de éste. Tal es, a mi juicio, el sentido de las célebres observaciones sobre el «plano secuencia infinito» como horizonte infranqueable del lenguaje cinematográfico: reflejo interminable, indefinido y pasivo de la realidad, que Pasolini juzga teóricamente posible y cuyo rastro real detecta en ciertos cineastas (que no le gustan) y, sobre todo, en la televisión. El plano secuencia infinito es condenable (ética y hasta moralmente) porque se niega a conferir al cine su verdadero papel de «lengua escrita», porque reproduce tal cual el lenguaje inarticulado de la realidad, porque, en suma, no produce sentido.

Desde esta óptica, Pasolini roza la reinvención de una seudogramática del cine, una gramática no obstante generativista, que rige el nivel

[4] *Ibid.*, pág. 100.

«profundo», allí donde el significante cinematográfico se refiere a la realidad (allí de donde la «extrae», dice). Distingue así cuatro grandes operaciones de constitución del sentido:

- el modo de la reproducción, determinado por las posibilidades técnicas del medio y por su capacidad de producir una imagen automáticamente semejante a la realidad;
- el modo de la sustantivación, correspondiente a la capacidad del plano de representar algo (un «sustantivo»):
- el modo de la calificación, que abarca todo cuanto en los planos califica a ese algo, todo cuanto lo precisa y hace existir de determinada manera;
- por último, los modos sintácticos, identificados con el montaje (de manera relativamente banal).

En otras palabras, el cine es un «lenguaje» que organiza (modo sintáctico) unos objetos reproducidos en su generalidad (modos reproductivo y sustantivo) y dotados de sus particularidades (modo calificativo).

De manera que el cine es, en general, una forma de comprender la realidad, ya que es como ella, idéntico a ella, si bien en un plano analítico. Cuando Pasolini explica a dos críticos que le entrevistan que él es «un plano» para cada uno de ellos y que cada uno de ellos es «un plano» para él, precisa que ese plano puede tener características diversas que se corresponden con la situación real, y concluye: «¡Tenemos que emprender la semiología de la realidad!». Cada acontecimiento de la realidad tiene un sentido, pero ese sentido sólo es comprensible, legible, a partir de la propia realidad, en virtud de un «código de códigos» que es el código de la realidad que mantiene un discurso consigo misma. En esa etapa final de su período semiótico, Pasolini trata de resolver la dificultad en que él mismo se metió: ¿cómo puede ser el cine, artefacto histórico y cultural donde los haya, la lengua escrita («natural») de la realidad? Respuesta: al hacer la semiología de la realidad no estamos naturalizando la cultura sino que, por el contrario, culturalizamos la naturaleza.

El cine no es la «vida», y es evidente que Pasolini no defiende una teoría de la transparencia absoluta del medio. Pero su semiótica —por «salvaje» e inacabada que sea— es una de las pocas que reivindican estas dos ideas:

- el cine no es la película: una teoría del cine, y en especial una teoría de orden lingüístico, apunta a un objeto teórico, el cine, que no debe confundirse con la película. El cine es un modo de aprehensión y visión de la realidad, comparable por ejemplo a la imaginación (por lo demás, uno obtiene más o menos lo mismo si imagina una escena real o si imagina esa misma escena en una película: las mismas «puestas en presencia», la misma «secuencialidad», las mismas focalizaciones, la misma «inimportancia» perceptiva de los *raccords*, etc.); el cine es virtual e indefinido, como la percepción, como el ser-en-el-mundo; la película, por su parte, es una obra finita, muestra las cosas fijándolas e interpretándolas;

- por consiguiente, el plano, unidad mínima del discurso cinematográfico, «debe fluir como la realidad y como el cine (incluso imaginados)». Desde el punto de vista de cualquier espectador, el tiempo transcurrido en un plano es el mismo que el tiempo transcurrido en la realidad (no en lo real). Es lo que Pasolini llama el *rema*, tomando de Charles S. Peirce esa palabra forjada a partir del verbo griego que significa «transcurrir». Bajo ese término de sonoridad poco agraciada puede leerse, pues, un concepto, el de flujo de significación y representación, y toda una teoría, la del cine como «lengua escrita de la realidad». Como ocurre con Vertov, el concepto está poco elaborado, casi es abandonado una vez propuesto, pero es denso, y resume bien una actitud original.

Importar problemas

Llama la atención el modo en que, partiendo de una reflexión sobre el cine, Bresson, Vertov, Eisenstein e incluso Pasolini llegaron a proponer abiertamente una teoría que aborda un delicado problema: ¿cómo, mediante una sucesión de imágenes en movimiento producida por fotografía y montaje, puede uno aspirar a decir algo sobre lo real, sobre el mundo? Sus respuestas, como en general todas las respuestas a esta pregunta, son heterogéneas y desiguales; algunas épocas han optado por las teorías constructivas y analíticas, que suponen que el cine es una especie de lengua o lenguaje a aprender, dominar y manipular; para esas aproximaciones, el cine da cuenta de lo real porque, de algún modo, elabora un discurso sobre él; como todo discurso, sin embargo, corre el riesgo de ocuparse demasiado de sus propias leyes y acabar alejándose de su objeto. En otras épocas, en cambio, se ha dejado sentir el influjo de teorías que postulan una fuerza más inmediata del cine —no la fuerza discursiva sino la icónica (e imaginaria)— y se ha acariciado el sueño de un cine que, al no ser de orden lingüístico, mantuviese la esperanza de alcanzar directamente el corazón de lo real.

Pero ni en un caso ni en otro —como en ninguna de las cuatro teorías del sentido y la verdad que acabamos de describir— se parte de un problema filosófico previamente constituido para tratar de evaluarlo en cine; por esa razón he empezado por estas tentativas, que obvian los prolegómenos filosóficos o científicos y procuran pensar por sí mismas a partir de su práctica y de su objeto. Pero está claro que esas teorías también son, a su manera, respuestas posibles a problemas generales de la filosofía del conocimiento, de la razón, de la sociedad, del mundo. El concepto de encuentro es una respuesta al problema de lo real; el concepto de intervalo es otra, más indirecta, que desarrolla la cuestión de lo dinámico y lo diferencial. Los conceptos propuestos por Eisenstein y Pasolini son respuestas al problema de la significación y su fabricación, así como de la comunicación (no hay lenguaje sin receptor y sin comprensión recíproca).

Dicho de otro modo, entre la invención conceptual y la elaboración de un problema no hay incompatibilidad sino continuidad: una puede llevar a la otra. Lo veremos ahora a propósito de un problema tan antiguo como la filosofía misma, el tiempo, a través de dos proposiciones distintas, una vez más elegidas entre las muchas opciones posibles.

TARKOVSKI: ESCULPIR EN EL TIEMPO

El cine, arte del tiempo: formulación equívoca, o sobredeterminada, y por lo demás muy común. El mérito teórico de Andrei Tarkovski (1932-1986) estriba en haber tratado de constituir esa fórmula cliché en verdadero problema teórico. Para Tarkovski, el «arte del tiempo» se establece como mínimo en tres niveles distintos:

EL TIEMPO EMPÍRICO: LA EXPERIENCIA TEMPORAL DEL ESPECTADOR

«Normalmente, el hombre va al cine por el tiempo perdido»:[5] Tarkovski ve al «hombre ordinario del cine» preocupado por vivir una experiencia temporal única en su género. «¿Acaso no es como si, al comprar una entrada para acceder a la sala, el espectador buscara llenar las lagunas de su propia experiencia, atrapar un tiempo perdido?» El tiempo perdido, o, lo que es lo mismo, el pasado y su rastro en la memoria (Tarkovski ha leído a Proust): así pues, el tiempo recuperado por el espectador es a la vez ese tiempo pasado que se precipita en el olvido y el tiempo «negligido», el que no parece esencial mientras pasa pero posteriormente revela su importancia. «Recuperar» el tiempo durante la proyección cinematográfica equivale a establecer una simultánea relación con la memoria y con la experiencia del tiempo: con el tiempo pasado y con el tiempo que pasa. El tiempo pasado, añade Tarkovski, es determinante para el tiempo que está pasando: no hay sentido del tiempo presente si no es en referencia a un tiempo ya transcurrido; de manera que, en cierto sentido, «el pasado es más real que el presente». Es éste, evidentemente, el límite ideológico de su filosofía, rebatida por las tesis comúnmente aceptadas de psicólogos y fisiólogos, quienes ven el presente como una mezcla de memoria (presencia del pasado estratificado) y anticipación (presencia del futuro). Es curioso que esta última dimensión nunca aparezca en Tarkovski, a diferencia, por ejemplo, de Merleau-Ponty: «Cada presente reafirma la presencia de todo el pasado expulsado por él y anticipa la de todo el futuro».[6]

---

[5] A. Tarkovski, *Le Temps scéllé*, pág. 60 (trad. cast.: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991).

Así deben entenderse las formulaciones que van un paso más allá para afirmar que el tiempo es la dimensión fundamental no sólo de la experiencia sino de la vida, e incluso del espíritu. «El tiempo es un estado, la llama en la que vive la salamandra del alma humana.» Frase sorprendente, ya que el tiempo, en todas sus definiciones, se asocia al cambio y no al estado. Se pone de manifiesto aquí, pues, una tesis sobre la existencia humana: el tiempo es condición y modo de dicha existencia, y el hombre no existe fuera del tiempo (aunque a menudo parezca que para Tarkovski la esencia del hombre sea inmortal); ese tiempo es, además, una acumulación indefinida de «pasado», de memorias que determinan el presente. Tan esencial es el tiempo para el hombre que vamos al cine para tener una experiencia de orden temporal. Dicha experiencia, sin embargo, jamás es pensada en términos fenomenológicos ni «experienciales», como en la fórmula de Jean Louis Schefer: «El cine es la única experiencia donde el tiempo me es dado como una percepción». A Tarkovski le interesan poco los detalles concretos de la percepción, la comprensión y la experiencia del tiempo por parte del espectador durante la proyección: le interesa el modo en que un tiempo, abstracto aunque vivido, el tiempo inscrito en la película y que remite al tiempo vivido del artista, encuentra e influye en otro tiempo, el tiempo vivido y eventualmente pensado por el espectador. El cine es una cuestión de tiempo porque vivimos en el tiempo, o, mejor aún, porque vivimos *de tiempo*; esta fórmula, sin embargo, describe más una relación de la especie humana con una esencia del tiempo que el modo en que los individuos pasan el tiempo.

---

[6] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, pág. 481.

EL TIEMPO SELLADO: EL TIEMPO ES LA NATURALEZA DEL PLANO

Si el espectador trata con el tiempo, el cine es una máquina de sellar tiempo en forma de acontecimientos. En ello estriba su superioridad sobre las demás artes; trata directamente con el tiempo verdadero, el tiempo de la vida, al que las demás artes acceden sólo indirectamente. Las observaciones de Tarkovski sobre la captación, fijación y reproducción del acontecimiento por parte del cine evocan de cerca una célebre idea de André Bazin: «La película no se limita a conservarnos el objeto detenido en su instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una época remota [...]. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio».[7]

Tarkovski agrega algo más que un matiz: la idea de un registro automático, casi pasivo. En su diario cita esta frase de Boris Pasternak, de 1922: «Las corrientes modernas imaginaron el arte como un chorro de agua, y en realidad es como una esponja».[8] Del mismo modo, el cine tiene la capacidad intrínseca de captar el tiempo, de «tomar lo que quiera de la vida» sin apenas esfuerzo. El cine es el arte (y la técnica) de la captación pasiva del tiempo de los acontecimientos, igual que la esponja absorbe el agua; la sustancia de lo cinematográfico es el tiempo cronológico y, quizá, el tiempo sin más. De ahí la fórmula lapidaria, compendio del núcleo de su concepción: «La imagen es cinematográfica si vive en el tiempo y si el tiempo vive en ella desde el primer plano rodado». Vivir en el tiempo, dar vida al tiempo: queda por aclarar el sentido de esa «vida».

---

[7] A. Bazin, «Ontologie de l'image photographique» (1945), en *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, 1975, pág. 14, (trad. cast.: «Ontología de la imagen fotográfica», en *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1990).

[8] A. Tarkovski, *Journal*, 22 de marzo de 1986.

EL TIEMPO ESCULPIDO: LA TAREA DEL CINEASTA

Si el tiempo es la dimensión esencial del psiquismo humano y, a la vez, el constituyente fundamental de la imagen cinematográfica, el arte del cine debe ser el arte de tratar el tiempo, de recogerlo y re-formarlo, respetando al máximo, eso sí, el tiempo real, el tiempo «vivo». El cine reproduce el tiempo «según las formas de la propia vida, según sus leyes temporales». Este primer precepto del arte cinematográfico corresponde a una tentación, que Tarkovski comparte con muchos otros cineastas: la de la crónica (véase, en Pasolini, el fantasma de la «película ininterrumpida»). La crónica es para él un ideal a todas luces positivo, siempre y cuando se mantenga en una cierta pureza y no se vuelva formalista; no es necesario, por ejemplo, darle la forma ostensible de la cámara al hombro y el reportaje, que llama inútilmente la atención sobre las condiciones de filmación. La expresión cinematográfica del tiempo sólo es plenamente cinematográfica —conforme a la naturaleza del tiempo fílmico y del tiempo humano— cuando se ofrece como registro del acontecimiento, y no cuando la filmación se antepone a todo lo demás. Dialéctica tarkovskiana: el tiempo registrado por el plano debe ser a la vez real y «vivo», pero sin singularizarlo, particularizarlo, en exceso; debe mantener una vertiente general, y remitir tanto al mundo como al acontecimiento descrito. La tarea del cineasta es constituir una imagen del tiempo partiendo de un registro no marcado: el cineasta es ese artista que sabe, de forma contradictoria, abstenerse de intervenir en el acontecimiento filmado y su temporalidad, y a la vez dar forma al tiempo fílmico.

Punto éste de tangencia entre Tarkovski y Bresson, a quien cita varias veces con admiración. Su concepción de una interpretación del actor «espontánea» e «involuntaria» para que suceda algo delante de la cámara se parece mucho al concepto bressoniano de «encuentro»; además, Tarkovski propone la idea en términos muy próximos a Bresson y a partir de una misma situación imaginaria (el fugaz e inesperado encuentro con un desconocido que se cruza con nosotros por la calle). La diferencia —esencial— estriba en que, para Bresson, el sentido del acontecimiento está allí, opaco, en el acontecimiento mismo: lo que veo es un efecto, debo encontrar o imaginar una causa, eficiente o final, un «porque» o un «para que». Para Tarkovski, en cambio, el acontecimiento no tiene necesariamente sentido: todo está en el afecto que produce sobre quien lo presencia. Para Bresson, la garantía de la obra es el encuentro operado y, en última instancia, lo real, mientras que, para Tarkovski, la obra viene garantizada por su foco creador, el propio artista y su aparato afectivo: de ahí que Bresson parezca tan coherente en sus películas y teorías, mientras que el cine de Tarkovski a menudo parece alejado de sus declaraciones de principio.

Tal es el valor subyacente a las célebres metáforas con que Tarkovski resume su concepción del arte cinematográfico: esculpir el tiempo, crear un ritmo. Esas metáforas, respectivamente originadas en las artes plásticas y la música, no son fáciles de emparejar; por otra parte, las observaciones de Tarkovski sobre el ritmo son contradictorias, oscilan entre una definición formal y abstracta y una definición ligada a lo dramático. Asimismo, la indicación más diáfana es —como pasa a menudo con él— una indicación negativa: el ritmo no debe ser construido mediante el montaje. En primer lugar, a causa de una oposición global al montaje, según la cual la película se construye en el rodaje y el buen montaje no es sino la expresión correcta, casi obligada, de sus virtualidades. Segundo, a causa de una oposición más concreta a toda consideración de una métrica de la película. «El ritmo de una película surge más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano. Dicho de otro modo, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos.»[9]

A partir de aquí se entiende un poco más el significado de «esculpir el tiempo»: se trata de tomar verdaderamente el tiempo, el transcurrir diferencial, «rítmico», del tiempo en los planos (siempre largos en su cine) como material de la intervención del cineasta. El montaje es un trabajo manual, como la escultura, pero lo que se modela no es arcilla sino el flujo temporal de los planos, registrados con arreglo a la realidad de los acontecimientos y al sentimiento que éstos suscitan en el cineasta. El cineasta sólo podrá sellar el tiempo en los planos y montar la película si ha sabido captar el tiempo verdadero, el tiempo humano, el tiempo de los afectos. Por eso Tarkovski se muestra tan severo con la célebre batalla en el hielo de *Alexander Nevski* (Alexandr Nevski, 1938), de Eisenstein; pese a la relativa rapidez del montaje, dice, da una impresión de pesadez, porque «en Eisenstein no hay una probabilidad temporal en cada una de las tomas».[10] El ritmo de una película no puede proceder del montaje sino de los planos, porque ellos *contienen* el tiempo. El trabajo del director consiste en darle a la película su ritmo mediante el montaje, pero partiendo del núcleo rítmico presente en cada plano. El escultor se limita a actualizar una virtualidad contenida en la piedra, siguiendo indicaciones dictadas por el propio material en toda su materialidad; del mismo modo, el cineasta esculpe el tiempo actualizando las virtualidades rítmicas contenidas en su material: los acontecimientos fijados desde un punto de vista afectivo. El artista tarkovskiano, como ya dijera Miguel Ángel a propósito de la escultura en mármol, es un artista de la Idea, y su idea siempre tiene que ver con el Tiempo.

---

[9] A. Tarkovski. *Le Temps scellé*, pág. 111.
[10] *Ibid.*, pág. 114.

¿Qué es el tiempo? Tarkovski no responde a la pregunta en mayor medida que los demás cineastas, pero dice lo siguiente, que vale como respuesta: no tenemos derecho a fabricar imágenes del tiempo. El tiempo ya está en el mundo; el cine puede, a lo sumo, esforzarse por extraerlo. El tiempo no es subjetivo; el montaje, y en general las imágenes fabricadas del tiempo, son los que subjetivizan al tiempo. (De ahí el estatuto paradójico del artista: su memoria, su experiencia, su pasado se expresan en la película, pero de manera hasta cierto punto anónima, y para nosotros, no para él.)

EPSTEIN: EL TIEMPO CREADO

Vistos en su superficie, los enunciados de Jean Epstein (1897-1953) también asumen que el cine es una máquina de modelar el tiempo (modelar más que esculpir: Epstein prefiere la metáfora plástica a la metáfora incisiva). Su reflexión, sin embargo, se desarrolla en un sentido más abiertamente filosófico que la de Tarkovski. Epstein parte de un concepto del orden de lo inefable, casi una forma de magia: la fotogenia. Fue Louis Delluc quien propuso ese antiguo término fotográfico para designar la cualidad única (la irradiación propia) de la imagen fílmica: «Muy pocos han entendido el interés de la fotogenia. Además, ni siquiera saben qué es. Me encantaría que se admitiera un misterioso acuerdo entre la foto y el genio».[11] Lo importante en la fotogenia es su carácter de valor estético, esencial pero indescriptible; se experimenta pero no se explica; es constitutiva pero inanalizable: «Nos devanamos los sesos por querer definirla».[12] Al mismo tiempo, esa misteriosa sustancia es el material del cine, lo que el cineasta trabaja como el escultor la arcilla. «Con la noción de fotogenia nace la idea del cine-arte. Pues ¿cómo definir mejor la indefinible fotogenia sino diciendo: la fotogenia es al cine lo que el color a la pintura, el volumen a la escultura: el elemento específico de ese arte?»[13]

---

[11] L. Delluc, *Écrits cinématographiques*, tomo I, pág. 34.

[12] J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tomo I, pág. 91.

Al final de su vida, Epstein parece cambiar por completo de actitud; ve el cine como «máquina inteligente» (sensible) y, más aún, como «máquina animista»: «El cinematógrafo, al potenciar el radio de acción de nuestros sentidos y al jugar con la perspectiva temporal, hace perceptibles a la vista y al oído elementos que juzgábamos invisibles e inaudibles y divulga la realidad de ciertas abstracciones».[14] Su tesis es de gran alcance: si la inteligencia misma puede concebirse como una máquina, cabe imaginar que las máquinas puedan llegar a enseñarnos cómo funciona y un día nos ofrezcan su sucedáneo. Desde esta perspectiva, el trabajo del cine sobre el tiempo no tiene nada que ver con una mera reproducción idéntica. El cine sugiere un mundo distinto del mundo fenoménico e incluso del mundo real —o bien sugiere que el mundo real no es eso que nosotros creemos—, porque desconecta el espacio de su tiempo-soporte. En sus postreras reflexiones, influidas por su formación científica y por su conocimiento de las revoluciones de la física a principios del siglo XX, Epstein invierte las prioridades: no hay que pensar el tiempo en términos espaciales, sino a la inversa. Por consiguiente, el cine —ese fabricante de mundos imaginarios indefinidos e ilimitados que pueden salir a la luz en las películas— es una máquina de pensamiento, con sus propias leyes, distintas de nuestro pensamiento; en el mundo del cine, el funcionamiento del tiempo, el espacio, la causalidad —las grandes categorías kantianas— es radicalmente distinto al que presentan en nuestra realidad.

Entre sus primeros pasos teóricos por la vía de la sensación, lo inefable y la metáfora (la «fotogenia»), y esta floración terminal ultrateórica que acaba por elaborar modelos de mundos posibles (o modelos posibles del mundo real), Epstein desarrolla una dilatada reflexión sobre el tiempo partiendo de la existencia del cine. Reflexión abiertamente teorética, que no aspira tanto a forjar un concepto «del cine» como a abordar directamente una cuestión que el cine permite volver a pensar desde cero. Para él, el cine es ni más ni menos que el mejor instrumento para decir la verdad sobre el tiempo: el cine es una herramienta teórica (o filosófica) porque, en razón de su concepción misma (de su «naturaleza»), trata simultáneamente las «cuatro dimensiones» de nuestra experiencia de la realidad.

---

[13] *Ibid.*, tomo I, pág. 145.

[14] *Ibid.*, tomo I, pág. 251.

Antes que nada el cine es, mecánica o más bien «maquínicamente», un instrumento de *producir* tiempo. Posee sus propios procedimientos temporales, distintos de los habituales; la cámara lenta y la aceleración son los modos más visibles, más patentes, del «modelado» del tiempo. Epstein se circunscribe a éstos, pero en nuestros días podrían añadirse otros, como la pixelación —que va más allá de una mera aceleración—, la filmación «a ráfagas», que genera una especie de descargas temporales más o menos aleatorias, o incluso la sobreimpresión, conocida por Epstein pero cuyo alcance temporal (y plástico: opera una mezcla íntima de dos o más especies de tiempo) no llegó a discutir en profundidad. Y, por último, la inversión o reversión del tiempo fílmico, técnicamente muy elemental pero que a su vez afecta a la esencia misma del tiempo, provocando un cambio en su estatuto ontológico e incluso óntico (ya que, en el mundo de la película «al revés», el efecto deviene causa de su causa).

Epstein inferirá, a partir de todo ello, que el cine *piensa de nuevo* el tiempo:

- convirtiéndolo en la primera dimensión de la realidad: «[...] en lugar de atenernos al orden cronológico, en el que el hombre se ha familiarizado con las medidas de longitud, de superficie, de volumen y de duración, ¿no sería conveniente designar el valor-tiempo como la dimensión primera, y no cuarta, reconociendo así el papel de orientador general que ejerce sobre su espacio?»;[15] primero vivimos en el tiempo y, después y de manera subsidiaria, en el espacio: tal es la consecuencia filosófica manifiesta de este aspecto de la teoría epsteiniana. (No andamos lejos de ciertas proposiciones de Husserl y de la fenomenología en general.);
- reduciéndolo a un «para-mí»: Epstein acabará negando que exista un en-sí del tiempo (y también, correlativamente, del espacio); tiempo —y espacio— no son sino categorías de la percepción subjetiva. Ello es cierto en cuanto al tiempo, ya que cada uno de nosotros sabe que no puede volver atrás pero sí, cuando menos, recordar el pasado y anticipar el futuro; en consecuencia, lo mismo debe suceder con el espacio, o, para ser más exactos, con el espacio-tiempo: «[...] mientras que las tres dimensiones del espacio no presentan entre sí más diferencias que las de posición, en absoluto esenciales, la dimensión temporal conserva un carácter propio, atribuido de entrada a la irreversibilidad del paso del

---

[15] *Ibid.*, pág. 284-285.

tiempo; entretanto, los desplazamientos según cualesquiera de las dimensiones espaciales se consideran, por el contrario, posibles tanto en sentido positivo como negativo. Dado, sin embargo, que las cuatro dimensiones constituyen covariantes inseparables, parece extraño que una de ellas pueda ser irreversible sin obligar a las otras tres a serlo a su vez. En realidad, ningún móvil, viviente o inanimado, puede nunca deshacer un ápice del camino recorrido. El kilómetro transitado a la vuelta no anula el kilómetro recorrido a la ida sino que se suma a él, pues se trata de un nuevo kilómetro, distinto del primero. El camino de la tarde es siempre distinto al de la mañana, aunque no difiera un milímetro de él; transcurre bajo otra luz, en otro aire, con distinto estado de ánimo y con distintos pensamientos».[16] El espacio no existe: es fruto de mi experiencia, cuya esencia es temporal (y, como aquí se demuestra, afectiva);

- por último, y como consecuencia (a decir verdad, seudológica), planteando que, si esta percepción del tiempo y del espacio se modifica, el tiempo y el espacio cambiarán realmente. «El cinematógrafo [...] muestra que el tiempo no es más que una perspectiva nacida de la sucesión de los fenómenos, al igual que el espacio no es más que una perspectiva de la coexistencia de las cosas. El tiempo no contiene nada que podamos denominar tiempo en sí, del mismo modo que el espacio no encierra espacio en sí. Uno y otro constan únicamente de relaciones, esencialmente variables, entre apariencias que se producen de manera sucesiva o simultánea. Por esta razón, puede haber treinta y seis tiempos distintos y veinte clases de espacios, según las posiciones infinitamente diversas de los objetos y de su observador.»[17]

En otras palabras, para Epstein —y en ello estriba la originalidad de sus escritos teóricos verdaderamente extremistas— el cine es un pensador que ha dado una nueva definición del tiempo, inimaginable hasta entonces. Nociones como lo continuo y lo discontinuo, por ejemplo, quedan fundamentalmente alteradas por el fenómeno cinematográfico: «Primero el cine nos mostró, en lo continuo, una transformación subjetiva de una discontinuidad más verdadera; luego, ese mismo cinematógrafo nos muestra, en lo discontinuo, una interpretación arbitraria de una continuidad primordial. Se adivina entonces que ese continuo y ese discontinuo cinematográficos en realidad no existen, o, lo que en esencia sería lo mismo, que lo continuo y lo discontinuo desempeñan alternativamente el papel de objeto y de concepto, no siendo su realidad más que una función en la que pueden sustituirse mutuamente».[18]

---

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*, pág. 286.

Pero de manera más general, y con mayor radicalidad aún, el tiempo debe entenderse de forma objetiva, y no únicamente según los ritmos (excesivamente lentos o excesivamente rápidos) que le conocemos. Sólo entonces veremos que la propia vida es relativa y que podemos suscitar su aparición allí donde tradicionalmente no la vemos. Para ello bastará con imaginar que modulamos indefinidamente el tiempo, como a través de una especie de «proyección» sobre el mundo natural de los principios de modulabilidad (ralentización/aceleración, inversión) del tiempo cinematográfico. Llegaremos así a unas transformaciones radicales del tiempo, que nos harán percibir de manera distinta a los seres cautivos del tiempo y originarán eso que eventualmente aparecerá como vida. La teoría no es cabalmente rigurosa, y Epstein especula quizá en demasía sobre unos cambios de percepción del tiempo harto inimaginables, pero la idea es seductora: «También el tiempo ha evolucionado, evoluciona y probablemente evolucionará sin cesar, pero con tanta lentitud respecto a nuestra propia duración que somos incapaces de captar dicha variación [...]. Y un observador que hubiera vivido los siglos como minutos desde la formación de nuestro planeta habría registrado quizá innumerables advenimientos en la vida, únicamente causados por la acción aceleradora del cambio progresivo del tiempo sobre una materia que, en sí y salvo en este aspecto, se mantiene inalterada».[19]

Uno no sabría muy bien qué pensar de ese observador innominado y vagamente fantástico que habría asistido (¿desde qué punto de vista o conciencia?) a la historia de nuestro mundo, de no ser porque desde que Epstein escribió sus textos los astrofísicos han sentido a menudo idéntica tentación (véanse las especulaciones sobre «los tres primeros minutos del universo»). Para no salirnos del territorio de lo pensable, lo que entre otras cosas significa la intervención de Epstein es que el tiempo, lejos de ser un dato de la realidad (del universo), es una invención humana. La realidad sólo puede percibirse como dotada de una forma temporal; tal era el sentido profundo de la intuición kantiana (aunque Kant también presuponía un acuerdo entre nuestra percepción y la realidad): tal es, de forma diáfana, la tesis desarrollada posteriormente por Norbert Elias, quien no teme afirmar que el tiempo —y no sólo las herramientas para medirlo— es por entero una invención del hombre, y que por consiguiente no se relaciona con la ontología sino con la sociología y con la historia.[20] Epstein dista de pronunciarse en similares términos (ni la historia ni la sociología entran en sus preocupaciones), pero traza algo así como su equivalente en terreno subjetivo (fisiológico y psicológico).

---

[18] *Ibid.*, pág. 263.

[19] *Ibid.*, pág. 290.

Me he limitado a dos cineastas-teóricos que trataron abierta y poéticamente (con la connotación de inventiva y libertad que entraña el término) la cuestión del tiempo. Sus reflexiones, en especial la de Tarkovski (más «de artista»), no apuraron en modo alguno sus últimas consecuencias, y quizá un filósofo de oficio tuviese mucho que objetar en materia de elaboración conceptual. Ambas tentativas, sin embargo, ejemplifican la capacidad desestabilizadora de la reflexión sobre el cine en ese territorio tantas veces demarcado por la filosofía «de todos los días». ¿Qué más trivial que el tiempo y la experiencia del tiempo? ¿Qué puede ser más difícil de definir, más incierto para el pensamiento? (Uno recuerda aquí aquella fórmula cumbre de san Agustín: «Si no me preguntan qué es, lo sé; si me lo preguntan, ya no lo sé».) El cine, en la medida en que creamos en su capacidad de producir mundos (poblados o no, humanos o no), es un medio sumamente eficaz para tomar distancias, para replantear nuestras certezas acerca del tiempo: nos permite captar que había algo por captar.

Hubiera podido agregar a estas proposiciones las de muchos otros cineastas, empezando por Bresson o Vertov; pero son más indirectas, pasan en mayor medida por manifestaciones particulares del ser-en-el-tiempo de los acontecimientos humanos (el encuentro bressoniano) o bien se interesan más por su puesta en forma que por las consecuencias que acarrean para el pensamiento (el intervalo). Me basta con haber demostrado que el pensamiento de los cineastas es capaz de superar la mera reivindicación de «especificidad» y la elemental idea del cine como «arte del movimiento» planteada por ejemplo en manifiestos futuristas como el de Anton Giulio Bragaglia[21] (1890-1960), quien tuvo el mérito de desplazar el interés del drama al movimiento en sí, pero cuyo esbozo de un cine de las sensaciones es rudimentario.

---

[20] N. Elias, *Du temps* (1984), trad. fr., Fayard, 1996.

[21] A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista* (1911), reed., Turín, Einaudi, 1970, 1980.

Promover sistemas

Al comenzar por los inventores de conceptos, al insistir en la capacidad de la filosofía-cine para trabajar desde el interior de la filosofía, me he decantado por la vía directa: apuntalar mi causa demostrando que los cineastas reflexionan con energía y originalidad. Queda por tocar un punto, que el lector habrá interpretado en varias ocasiones como límite de dichas empresas: su falta de sistema. Puede que la noción de «intervalo» sea genial en su conjunción de dimensiones entreveradas del flujo fílmico (encuadre, duración, «dinamicidad»), pero se desvincula tanto de otras ideas sobre cine que su empleo, e incluso su comprensión, se vuelven difíciles. O bien, bajo un enfoque distinto, ¿cómo llegar a confrontar, a propósito de un fenómeno tan elemental como el plano secuencia, dos concepciones opuestas como la de Pasolini (que lo detesta) y la de Tarkovski (que lo exalta), sin inscribir las consideraciones de ambos en el seno de unas teorías de conjunto que posibiliten la discusión de dichas concepciones?

La «teoría de conjunto» es prácticamente inexistente entre los cineastas teóricos: ellos viven en el territorio de la invención, pero en cambio casi nunca se preocupan por pensarlo todo. En este sentido volveré a dos obsesivos ejemplares, muy distintos tanto en estilo como en el volumen de sus teorías.

EISENSTEIN, CREADOR DE SISTEMAS

Un concepto se inventa dentro de un sistema, al menos implícito, pero la construcción de un sistema no pasa necesariamente por la invención de conceptos originales. El sistema es lo más cercano a lo que suele entenderse por teoría: un conjunto de ideas coherente pero evolutivo (a veces mucho), y que aspira a dar cuenta del conjunto de un fenómeno. De todos los cineastas que han tocado la teoría, el más sistemático en este sentido es, incuestionablemente, Eisenstein: jamás dejó de teorizar, abordó la práctica totalidad de problemas cinematográficos y, sobre todo, se cuidó de interrelacionar las cuestiones que se planteaba y de situarlas respecto a disciplinas constituidas o escuelas de pensamiento reconocidas. Durante mucho tiempo la idea comúnmente admitida fue más o menos la siguiente: «El Eisenstein artista es formidable; el teórico, inexistente *qua talis*» (fórmula injusta pero ilustrativa, debida a Umberto Barbaro). El descubrimiento en los años sesenta de versiones más completas y mejor editadas de sus escritos, junto con las abundantes glosas que suscitaron en la década siguiente, dieron prácticamente la vuelta a este estereotipo: las películas de Eisenstein han pasado a ser monumentos definitivamente anclados en un pasado histórico más o menos lejano (y alejado de nuestra sensibilidad actual), mientras que su actividad teórica, por su dinamismo y compromiso pero también por su amplitud y su voluntad de abarcarlo todo, nos sigue resultando plenamente contemporánea.

Tal vez dos rasgos puedan explicar en parte esa insistencia de Eisenstein en el momento teórico. En primer lugar, es uno de los escasísimos grandes cineastas que compaginan, a lo largo de casi toda su vida, la actividad creadora con la docencia. Buena parte de su arsenal teórico nació, no exactamente en sus cursos (ante todo centrados en temas de puesta en escena), sino a partir de una toma en consideración de un público estudiantil, a quien el profesor procuraba aportar respuestas generales capaces de fundamentar la enseñanza práctica impartida por él mismo. El otro rasgo, igualmente patente, es su constante inquietud por aludir a corpus de pensamiento constituidos —filosofía, historia, ciencias sociales, ciencias naturales, antropología, e incluso teoría literaria o teoría del arte— para afianzar desde el principio el pensamiento cinematográfico en suelo amplio y firme.

En conjunto, la teoría de Eisenstein evolucionó notablemente entre 1923 y 1948; cambiaron las referencias, variaron los conceptos, al tiempo que la presión de las circunstancias ideológicas obligaba a contorsiones a veces extrañas; pero, más allá del despliegue de estilos y doctrinas, más allá de la diversidad de las soluciones propuestas, los problemas persisten. Imposible describir con detalle la empresa, sus meandros, sus atolladeros. Propongo, con el valor que pueda tener (el de una aproximación un tanto simplista) el siguiente cuadro, donde procuro resumir los principales titulares de su frondoso pensamiento.

Para explicarlo un poco, diremos que este sucinto resumen designa dos realidades en la actividad teórica de Eisenstein:

- en la misma medida en que importa nociones, problemas (y con ellos algunas verdades) sin querer construirlo todo por sí mismo, el pensamiento de Eisenstein acusa la influencia de las corrientes ideológicas y artísticas de su tiempo. Durante los años veinte, era de vanguardias formales y políticas, su teoría está marcada por el prurito de modelización y la búsqueda de reglas férreas para la forma fílmica; la noción un tanto

	Concepto (de creación)	Principio (formal)	Objetivo (espectatorial)
1er período años veinte	fragmento montaje armónico	conflicto	atracción
2º período años treinta	monólogo interior montaje intelectual	pensamiento prelógico	patetismo: emoción, empatía
3er período años cuarenta	líneas en contrapunto montaje vertical	pensamiento visual (*obraznost'*) + organicidad	éxtasis

polivalente de «conflicto» (tomada de la dialéctica hegeliano-engelsiana) fundamenta una aproximación al espectador por el choque y la manipulación y, al mismo tiempo, una concepción del filme como producción de sentido por montaje violento. Durante los años treinta, sin duda su época potencialmente más rica, profundizará en el tema de la significación en la imagen, en torno a una convicción elemental: la imagen significa con mayor inmediatez (de ahí su capacidad emocional y la necesidad de inventar una forma adecuada a ese surgimiento primario del sentido). Los años cuarenta, por último, significarán el retorno al deseo de modelización, pero con esquemas menos mecánicos cuyo vocabulario e inspiración se fundan más en las ciencias de la vida que en la física;

- la base de su actividad teórica es, en todas las épocas, la obligación de pensar conjuntamente la forma (y el sentido), el material (y la poética del cine) y el espectador (la recepción). Varios son los nombres que pueden designar el principio del cine (conflicto, pensamiento primitivo, pensamiento visual): en todos los casos, sin embargo, se trata de un principio abstracto que deberá dar paso a una reflexión sobre su aplicación a un determinado material (asegurando así su puesta en forma) y a un contexto de recepción, sobre el que ejerce consecuencias inmediatas.

Imposible, una vez más, comentarlo todo. Remito a lo dicho más arriba sobre el montaje intelectual y añadiré unas observaciones sobre el tema, no tan conocido, del «monólogo interior». El término nació en la literatura; por lo visto fue Alexandre Dumas quien lo acuñó, pero su primera aparición de importancia se produce en la novela corta *Les lauriers* *sont coupés*, de Édouard Dujardin (1887); fue, claro está, James Joyce quien le daría su encarnación más célebre, en el *Ulises* (1918), a propósito del cual declararía Eisenstein: «Tengo toneladas (*sic*) de pensamientos sobre Joyce y el cine» (carta a Léon Moussinac, 1928). Seymour Chatman lo definió así: «Presentación directa, inmediata, de los pensamientos no verbalizados (*unspoken*) de un personaje sin intervención de un narrador».[22]

La noción apasionó a Eisenstein en un momento crucial de su biografía (viaje a América, descubrimiento de Joyce y del psicoanálisis durante su estancia en Europa, caída en desgracia oficial, puesto en la docencia), porque según él aportaba una respuesta a tres contradicciones fundamentales:

- contradicción entre imagen y lenguaje: el monólogo interior los entremezcla (tema de la «imagen mental»);
- contradicción entre racionalidad y emoción: el monólogo interior es un acto de lenguaje y por lo tanto está regido por la lengua, pero materializa un dinamismo psíquico y sus procesos «primarios» (en el sentido de Freud);
- contradicción entre las esferas sensoriomotriz e intelectual: el monólogo interior propone una forma de integración de la sensación y la acción en el pensamiento.

El monólogo interior apareció primero como una forma de presentar en la novela los estados anímicos y los pensamientos de una conciencia de ficción, la de un personaje; sin embargo, desborda ampliamente ese origen literario para alcanzar a la naturaleza misma del pensamiento humano, como supieron ver multitud de filósofos. «Digamos que existen dos lenguajes: el lenguaje "a destiempo", adquirido, y que desaparece en presencia del sentido del que era portador, y el lenguaje que se crea en el momento de la expresión, que precisamente me permitirá pasar de los signos al sentido: el lenguaje hablado y el lenguaje hablante.»[23] El problema al que apunta esta noción es, pues, el del pensamiento en su simbolización (¿cuál es la relación entre pensamiento y lenguaje, entre pensamiento e imagen mental, entre percepción y verbalización? ¿Qué es un «yo» que piensa?) y, también, el del cine como herramienta para esa simbolización.

---

[22] S. Chatman, *Story and Discourse*, Cornell University Press, 1978.

[23] M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard, 1952, pág. 17.

En esa constelación de problemas Eisenstein encontrará el núcleo de su anterior obstáculo: la contradicción entre emoción y pensamiento, entre imagen y lenguaje verbal. El monólogo interior representa para él una posible solución a la contradicción central del cine: pensar correctamente, con inteligencia, sin por ello dejar de hacer justicia a la sensación en bruto, a la imagen todavía por informar, a la emoción, la descarga energética. Con este giro, Eisenstein, hasta entonces algo limitado en su reflexión por su insuficiente bagaje filosófico (Engels no lo resuelve todo), se moderniza de un salto y recupera, con una perspectiva más contemporánea, los problemas que eran suyos. A un tiempo descubre —sin verdaderamente adoptar nada de ellos— el psicoanálisis freudiano, para el cual el inconsciente no habla sino que se figura; la lingüística saussuriana, que afirma que el lenguaje es posible gracias a la existencia de la lengua pero que ésta se constituye a su vez en el lenguaje; la psicología experimental rusa, que postula que el arte trenza los registros de la percepción, la imaginación y la emoción; el existencialismo sartriano, para el que la imagen mental no es una cosa sino un acto de conciencia; y, claro está, la literatura del siglo XX.

Asimismo, el monólogo interior interesa a Eisenstein por los problemas generales que permite vincular con el cine:

LENGUAJE VS. IMAGEN: LO PERCIBIDO Y LO VERBALIZABLE

La cuestión, entonces muy discutida, es a la vez simple y difícil: en la medida en que significa, se diría que el discurso fílmico conlleva una parte lingüística, siendo el lenguaje el vehículo obligado del sentido. Ya fue ésta la cuestión central del «montaje intelectual» y, en las notas de 1928 sobre la película basada en *El Capital*, la imagen era presentada como la manifestación sensorial de la abstracción del lenguaje: si aspira a contener pensamiento, el discurso fílmico debe modelarse a partir del discurso verbal. De ahí los múltiples análisis, en especial el de la secuencia «de los dioses» en *Octubre* (Oktiabr, 1927), en los que Eisenstein muestra que el elemento de discurso cinematográfico es la asociación de ideas, siempre basada en conexiones lingüísticas, y que para asegurar los encadenamientos semánticos hace falta, además, una *indexación* de los sintagmas (es necesario definir la referencia del signo cinematográfico).

Sobre este punto, el monólogo interior en sí sólo puede aportar una débil respuesta, ya que si bien contiene todos los objetos mentales (perceptos, imágenes de la memoria, conceptos), nada nos dice acerca del modo en que pasamos de uno a otro. Por esa razón Eisenstein no tardó en necesitar una hipótesis más sólida, la del «pensamiento prelógico», ese modelo de pensamiento donde los enunciados literales y los metafóricos («en imágenes»)* son estrictamente equivalentes e intercambiables.

LENGUAJE Y PENSAMIENTO

La tesis de Eisenstein, a partir de su encuentro con la psicología experimental (Vigotski, Luria) y la etnología (sobre todo *L'Âme primitive* [1910-1920], de Lucien Lévy-Bruhl), es la siguiente: el monólogo interior y, de manera más amplia, el «pensamiento prelógico», están principalmente constituidos por imágenes, al contrario que el discurso exterior, que obedece a la sintaxis verbal; por otra parte, el montaje reproduce las leyes del pensamiento; por consiguiente, la base del pensamiento radica más en la imagen que en el lenguaje.

Constatamos aquí una doble dificultad:

- por un lado, la noción misma de «pensamiento prelógico», hoy desacreditada, es problemática. Siguiendo a Lévy-Bruhl, Eisenstein la concibe como «estadio prelógico del pensamiento», no como otra modalidad de pensamiento (los «primitivos» son humanos) sino como un estadio primitivo, que filogenéticamente existe en la especie humana durante el estadio de organización social preagrícola, y ontogenéticamente en todo individuo (el niño, el neurótico regresivo, el esquizofrénico);
- por otra parte, si bien ese «pensamiento prelógico», metafórico, concreto, sensorial, constituye un modelo cómodo para el cine (más interesante y más rico que el monólogo interior sin más), afirmar que el cine sigue sus reglas es un puro golpe de mano teórico (e ideológico). Nada lo demuestra, en efecto, salvo el deseo de Eisenstein de relacionar a toda costa las leyes del cine con las del pensamiento. Además, su reflexión topa con la siguiente dificultad: en cuanto producción consciente y deliberada, la película no produce ideación propia: reproduce un pensamiento, que ella misma desarticula y rearticula; el cine es una imagen del pensamiento, el cine no piensa. La única justificación de este modelo será, pues, la hipótesis, invocada varias veces, de una unidad del espí-

---

* En francés, «imagés», o sea «en imágenes» pero también «figurados» («langage imagé» corresponde al castellano «lenguaje figurado»). *(N. del t.)*

ritu humano en todas sus manifestaciones, que obliga al discurso cinematográfico a *conformarse* al paso del pensamiento, pero sin hacer de él un instrumento de pensamiento.

LENGUAJE, PENSAMIENTO, SUJETO

El monólogo interior remite explícitamente a la experiencia subjetiva; sin embargo, hacia 1930 Eisenstein prácticamente no dispone de teoría sobre el sujeto. Concibe el pensamiento como un cognitivista *avant la lettre* y la emoción como un behaviorista («reflexólogo»), según esquemas puramente mecánicos de acción y reacción. Será en torno a ese punto donde más cambiará y se enriquecerá su discurso durante esa década, cuando empiece a tener en cuenta —sin jamás confesarlo abiertamente— el inconsciente y la estratificación del sujeto («El cine tendrá que sacar conclusiones del hecho de que todo hombre simboliza inconscientemente», dirá, por ejemplo, en 1928), la enunciación en cuanto subjetividad en el lenguaje, y el afecto espectatorial. Finalmente, sus avances más espectaculares llegarán en el ámbito del espectador, con la teoría del «éxtasis» de los años cuarenta.

En suma, será durante ese período —en el que Eisenstein no termina ninguna película, ni *¡Que Viva Mexico!* (1932) ni *El prado de Beijin* (1935-37)— cuando saldrán a la luz los problemas de mayor envergadura, sin que haya una respuesta cierta, a veces incluso a costa de una prolongada exploración de *impasses* definitivos. La paradoja, sin embargo, estriba en que precisamente esa dificultad en construir un sistema y esa obstinación por seguir intentándolo son los que hacen de la teoría eisensteiniana un objeto tan valioso.

BRESSON Y EL CINEMATÓGRAFO

Eisenstein había situado su empresa teórica bajo la advocación de esta máxima de William Blake: «I must create a system, or be enslaved by another man's» (Si no creo un sistema, seré esclavo del de otro hombre). Todos los inventores de teorías, cineastas o no, se enfrentan a esa necesidad del sistema. Pero un sistema no tiene por qué ser una gran construcción; bastará con que sea consistente y lo suficientemente completo. Al hilo de la metáfora propuesta por Georges Bataille, una teoría sistemática es la que ha empezado a abandonar el estadio de obra en construcción para ser ya un edificio, sin que por fuerza deba ser un palacio (a veces una humilde cabaña da para mucho). Lo esencial es que uno no haya erigido un laberinto.

En este sentido, me gustaría volver ahora a las propuestas de Robert Bresson. Ya he señalado la paradoja de ese delgado volumen, únicamente constituido por aforismos desconectados, sin capítulos ni encabezamientos de capítulos, sin teoremas ni grandes principios disciplinarios, y cuya lógica parece emanar ante todo de una gran tendencia a la obsesión. Además de por su inventiva, la labor teórica de Bresson destaca por su normatividad —rasgo característico de su sistema: Bresson prescribe, excluye, creando una teoría cerrada— y por la proximidad con sus películas, que en cierto modo garantizan la posibilidad y el alcance de la teoría. Puede que sea ésta la razón de la influencia, subterránea pero profunda, que ha ejercido en el cine francés (teorema: *todo cineasta francés de interés debe algo a Bresson*).

La teoría del cinematógrafo abarca, en su concisión elíptica, los principales dominios de la teoría del cine: la creación de la imagen, los medios disponibles y el objetivo esencial de esa imagen, aunque, como en todo autor profundamente clásico (en sentido literal, el del clasicismo estético), el objetivo sea lo que determina la creación y ambos definan los medios aceptables. Ya apuntamos que el objetivo del cinematógrafo es decir la verdad sobre lo real, o, más exactamente, permitir que lo real diga la verdad, al provocar las condiciones de su encuentro por parte del espectador; en esta operación, el cineasta actúa como una especie de mediador inspirado.

LOS MEDIOS DEL CINEMATÓGRAFO

Bresson define el cinematógrafo como «una escritura con imágenes en movimiento y sonidos» (pág. 12), definición de engañosa simplicidad en la que cada término debe subrayarse cuidadosamente. El cinematógrafo se opone al cine, que «busca la expresión inmediata y definitiva mediante mímica, gestos, entonaciones de voz» (pág. 44), es decir, que se contenta con reproducir una realidad dramática sin agregar nada por su parte; por el contrario, el cinematógrafo busca una expresión no inmediata (sino mediata: sus medios no se pasan por alto) y no definitiva (sino constantemente desplazada, relanzada, contradicha); el cinematógrafo es una cuestión de «escritura», esto es, de puesta en relación de elementos discretos.

Es, por ejemplo, la célebre actitud frente a la banda sonora, o más bien frente a la relación entre la banda de imágenes con la banda sonora: «Imágenes y sonidos como gentes que se conocen en el camino y ya no pueden separarse» (pág. 45). Las imágenes por un lado, los sonidos por otro, deben ser lo bastante autónomos, actuar cada uno en su registro sin pretender usurparse sus poderes recíprocos (para Bresson las imágenes son más externas y los sonidos más internos; estos últimos tienen un privilegio de naturaleza). Pero, a la inversa, la película debe ser la organización de las relaciones entre esas entidades autónomas —la organización de su colaboración, de su buen entendimiento— para llegar a un auténtico reparto de tareas expresivas («No se puede ser a la vez todo ojos y todo oídos», pág. 61).

Es la actitud frente a la imagen, que en el cinematógrafo es forzosamente asignificante (y no demasiado expresiva en sí misma). El gran enemigo de Bresson es la «imagen bella», que llama la atención por sus cualidades como imagen, y la metáfora, que llama la atención sobre su artificialidad. En uno y otro caso tales imágenes son demasiado «imágenes» y pierden lo esencial, su capacidad de comunicación y de intercambio con otras imágenes. Como es una escritura, y no un espejo ni un dibujo ni un jeroglífico, el cinematógrafo sólo puede emplear imágenes carentes de valor absoluto (pág. 28), y cuyo valor y poder provienen únicamente de su capacidad de relacionarse con otras, que las *transformarán*. Al igual que escribir es emplear palabras que se transforman al colocarse en sintagma, actualizando algunas de sus posibilidades en detrimento de otras, la película de cinematógrafo hace salir de cada imagen una parte elegida de su potencial. Será necesario, pues, que la imagen no haya dicho por sí misma cuanto tenía por decir.

Por último, es la actitud frente al montaje. Si la película es el establecimiento de relaciones entre imágenes en sí asignificantes e inexpresivas, quiere decir que el montaje es la herramienta principal que tiene el poder de hacer surgir el sentido y la expresión. Si la imagen no tiene ningún poder, el montaje lo tiene todo, igual que en pintura, por ejemplo, no cuenta la mancha de color aislada sino la relación y proporción de colores sobre la tela, o, como en literatura, el sentido cambia dependiendo del lugar de las palabras en la frase (pág. 17). Esta creación de relaciones por el montaje tiene un aspecto formal, subrayado a placer por Bresson para distanciarse al máximo de la preocupación dramática («Ve tu película como una combinación de líneas y de volúmenes en movimiento al margen de lo que representa y significa», pág. 92). Pero lo esencial es el aspecto sintáctico, gramatical incluso, que asegura la corrección de los encadenamientos mediante el respeto a un pequeño número de principios generales. Cada cosa en su sitio, el que le asegurará eficacia y funcionalidad («Una cosa equivocada, si la cambias de sitio, puede ser una cosa acertada», pág. 51), un sitio que no es definido por la continuidad dramática u ordinaria; en concreto, la causalidad debe ser alterada e incluso invertida (es mejor, desde el punto de vista del «-grafo», dar el efecto antes que la causa). Por último, y sobre todo, el motor de los encadenamientos es la mirada, para la cual Bresson inventó, como se sabe, una serie muy reducida de ángulos de toma, insistiendo en la relación entre planos y evitando situarse «desde el punto de vista» de un personaje.

LA CREACIÓN DE PELÍCULAS

Lógicamente, el cineasta es descrito como un maestro, el maestro de los signos, según un ideal muy clásico. Un maestro que se reconoce en ciertas cualidades morales: coraje, rigor, nobleza («Llamarás buena a la película que te dé una idea elevada del cinematógrafo», pág. 28). Pero también en cualidades profesionales específicas: la agudeza de la mirada inmediata (la capacidad de ver desde el principio, en lo visible, aquello que será expresivo en la imagen); la capacidad de mantener el rumbo, la ciencia de las relaciones a establecer entre los datos sensibles (sin deformarlos ni inventarlos, encontrando relaciones nuevas entre ellos, pág. 20); la precisión y el gran trabajo que ésta requiere; el discernimiento; la constancia; la ponderación (el sentido de la medida, no hacer ni mucho ni poco, y también el sentido de la igualdad); la economía de medios («Cuando baste un solo violín, no emplear dos», pág. 25). Un retrato, en suma, del cineasta-maestro como alguien dotado ante todo de la virtud de la simplicidad, e incluso de la «pobreza» (en el sentido franciscano).

Sobre base tan rigurosa (que por sí sola define la mayoría de efectos externos que permiten reconocer al instante el mínimo plano de Bresson), pero de definición parcialmente negativa (no hacer demasiado), se distingue la cualidad positiva principal del cineasta: su invención. Bresson tiene una concepción singular de la invención, apoyada en lo imprevisto, el descubrimiento, el azar, el encuentro. El cineasta debe reinventar incesantemente lo que antes imaginó y, para conseguirlo, adoptará una actitud de apertura a todos los azares del rodaje. Bresson hace suya la fórmula de Corot, el pintor: «No hay que buscar, hay que esperar» (pág. 76). Lo dijimos hace unas líneas: la intención de la ausencia de intención. No es que el cineasta carezca de una intención inicial, crear una obra; pero es una intención general que sobre todo no debe entrañar intenciones demasiado concretas, las cuales engendrarían una obra muerta antes de empezar. La obra resulta de una colaboración entre el artista, que tiene una línea primera —su proyecto—, y lo real, que proporciona la sorpresa permanente de los encuentros; el cinematógrafo es la escritura (la organización) de esos momentos de encuentro de modo que acrecienten mutuamente su valor. A menudo Bresson se ve tentado por la versión más inflexible de la maestría, la de la *certa idea* rafaelesca, que quiere que el artista tenga la obra totalmente preparada en mente y sólo tenga que manifestarla materialmente. Pero cuando dice: «Soñé que mi película se hacía paso a paso bajo la mirada, como un lienzo de pintor eternamente fresco» (pág. 128), en el fondo es lo contrario de los enunciados de los pintores que pretenden que la obra está ahí, terminada, y sólo ha de ser desvelada. Para Bresson, la obra se hace verdaderamente a sí misma tanto como él la hace. La intencionalidad adopta entonces la singular forma de la ignorancia, el desconocimiento, la espera, eso que él llama improvisación. «Rodaje. Situarse en un estado de ignorancia y de curiosidad extremas, y a pesar de ello ver las cosas antes.» (pág. 24)

La definición del cinematógrafo no aparece consignada en una fórmula concreta, sino que está diseminada por todo el libro:

— *lo imprevisto, lo instintivo, lo inesperado*: «Deja que cámara y magnetófono atrapen, en un relámpago, cuanto de nuevo e imprevisto te ofrece tu modelo» (pág. 107).

— *la emocionalidad, la creencia, la absorción del espectador*: «Tu película no está hecha para pasear los ojos, sino para penetrar en ella y ser absorbido por entero» (pág. 97).

— *el rechazo del intelecto, la intención de verdad, lo real*: «Lo real llegado a la conciencia ya no es real. Nuestro ojo demasiado pensante, demasiado inteligente» (pág. 79).

— *el poder original del cinematógrafo*, un poder que le confiere el hecho de ser al mismo tiempo escritura y máquina (el tema epsteiniano y vertoviano de la máquina inteligente, el «super-ojo»): «Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina» (pág. 33-34).

— *Ostinato rigore*: sin duda, como en Leonardo, hay sistema (y método).

2. Lo visible y la imagen, la realidad y su escritura

> A menudo las sentencias de los filósofos sobre la realidad son tan engañosas como la lectura del cartel en el anticuario: «Aquí se plancha».
>
> Uno lleva su ropa y se da cuenta de su error: lo que se vende es el cartel.
>
> SØREN KIERKEGAARD, *Diapsalmata*

Existen varias versiones, históricas o semimíticas, del origen del cine, que tan pronto lo relacionan con la perfección finalmente alcanzada de una secular carrera en pos de la *mímesis* como con el último avatar del mundo de las formas pintadas —la abstracción—, o con la historia de lo fantástico, creador de mundos posibles, tangentes al nuestro o sombra del nuestro. Tres grandes tradiciones: la realista (defendida, como se sabe, en unos célebres artículos de André Bazin), la abstracta (minoritaria en su forma puramente plástica, pero que informó el ideario de todas las vanguardias) y, por último, la fantástica, el cine como «vida de fantasmas» (Jean-Louis Leutrat).

Huelga decir que la teoría del cine ha sido —en los críticos, en los filósofos, en los cineastas— muy a menudo una teoría de lo visible, de la imagen y de la relación de sumisión o independencia entre ambos. Aquí, como en todas partes, el peso de la historia es impresionante, y casi todos los cineastas que piensan la imagen la ven como una representación, afectada por un mayor o menor coeficiente formal y más o menos tendente a lo irreal o a lo imposible —en la tradición del gran Georges Méliès—, pero siempre, en todo caso, como una representación. ¿Cómo puede el cine, partiendo de la realidad visible, alcanzar pese a todo una poesía propia? Éste es el envite de buena parte de la teoría de los cineastas.

La imagen y lo visible

La concepción dominante, e incluso estereotipada, hace del cine la imagen fiel, sin más trucajes que los convencionales (encabezados por el montaje), de una realidad que ha de ser tomada en sí misma, a través de su imagen transparente como la de un perfecto espejo. Queda así obviada toda una vertiente del arte cinematográfico: la que se ocupa de las imágenes y no de su fidelidad, de las imágenes en sí, tal y como el cine, a semejanza de otras artes, las inventa y les da vida. Por fuerte que sea la impresión de realidad, cuando asistimos a una sesión de cine lo único que hacemos es someternos a un flujo perceptivo, el de unas manchas luminosas transmitidas por la luz del proyector y materializadas sobre la pantalla. «La pantalla libera la película, que, de no haber obstáculo, sólo derramaría un haz blanco.»[1] Si veo una película es únicamente porque, ante una pantalla blanca, he visto cómo ésta se convertía en el soporte de una imagen, infinitamente cambiante y «en movimiento», pero imagen pese a todo.

ENTRE LENGUAJE Y VISIÓN: GODARD

¿Qué es la imagen? Si existe un cineasta atormentado por esta pregunta, ése es Jean-Luc Godard, quien, en sus ensayos filmados, ha librado una sistemática batalla por pasar del cine «moderno» a un cine de la era televisiva, de un cine del plano a un cine de la imagen.

En el principio fue la reflexión sobre el montaje, tema teórico primordial del joven Godard. Uno de sus primeros artículos afirma que no existe una planificación clásica, si por ello se entiende un modo de filmar constituido y fijado de una vez por todas, «al extremo de equipararse a un modo de pensamiento autónomo, aplicable a cualquier tema con idéntico éxito».[2] Lo que sí existe es la puesta en escena, es decir, el estilo, redefinido por cada cineasta e incluso por cada película; el contenido hace a la forma, no hay una forma gramatical que enmarque y libere el contenido. Otro artículo precisa que a veces la puesta en escena puede adoptar la forma del montaje, ya que poner en escena es dominar el espacio y montar es dominar el tiempo. «Si la puesta en escena es una mirada, montar es un latido de corazón. [Sin embargo] crear un *raccord* a partir de una mirada es casi la definición de montaje, su ambición suprema a la vez que su sometimiento a la puesta en escena.»[3] Godard nunca se cansa de ilustrar esta dialéctica: «Saber hasta cuándo podemos hacer durar una escena ya es montaje, del mismo modo que preocuparse por los *raccords* forma todavía parte de los problemas de rodaje». Su concepción del cine, influida por Astruc y Rohmer pero fascinada por Eisenstein y Welles, se basa en estas nociones: por un lado, puesta en escena, autor, mirada, y por el otro, plano, escena, drama.

---

[1] J. Cocteau, *Le Grand Écart*, pág. 31.

[2] J.-L. Godard, «Défense et illustration du découpage classique», *Cahiers du cinéma*, nº 15, septiembre de 1952.

Paradoja: quince años después estará realizando películas enteramente creadas en el montaje, como *Le Gai Savoir* (1977), donde la banda de imágenes está constituida por planos filmados en la tituladora y ordenados según criterios puramente semánticos. Entonces el lenguaje lo preside todo; montar ya no es hacer latir un corazón sino encadenar argumentos; lo verbal sofoca a lo visual. Una película como *Pravda* se somete por completo a los diálogos de su banda sonora, que esgrimen la verdad («pravda») contra los mentirosos que difunden falsas verdades. A la postre, el montaje deja de crear sentido y pasa a someterse, por el contrario, a la ilustración literal de un discurso previo. Será su período de mayor desconfianza respecto a la imagen como inadecuación o trampa: «Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image».* La primitiva fascinación por un montaje-puesta en escena se ha vuelto pesadilla: el montaje se ha convertido en una herramienta mecánica, como jamás los rusos soñaron.

Todos los esfuerzos de Godard en el período siguiente se encaminarán a escapar de ese analitismo y de esa preeminencia de lo verbal, y la imagen se le volverá a aparecer, esta vez como noción salvadora. Primer momento: denunciar la sumisión de lo visible y de la mirada a lo verbal y la escritura. En *Comment ça va* (1976), un sindicalista trata de poner título (= leer, interpretar) a una fotografía de la revolución portuguesa, entre otras. Durante la prolongada sesión de trabajo, que ocupa la parte central de la película, es criticado por su colaboradora (una izquierdista interpretada por Anne-Marie Miéville); le recrimina por no *mirar* lo bastante la fotografía que quiere comentar y por pasar demasiado rápido a lo verbal: aplasta lo visible bajo el lenguaje, hace un «trabajo de ciegos». De ahí en adelante la idea vuelve y se ramifica sin cesar. Godard explorará, en sus dos series de televisión, las modalidades de una articulación de lo visible y lo visual: entrevistas en tiempo real (sin montaje, sin cortes en nombre del sentido, respeto a la palabra en su valor de acontecimiento); cámaras lentas, que sirven para ver (allí donde nuestra visión es demasiado imprecisa o demasiado lenta) y para crear un ritmo; construcción de imágenes-metáfora, destinadas a explicitar, haciéndola visible, la verdad que contiene cada episodio.

---

[3] J.-L. Godard, «Montage, mon beau souci», *Cahiers du cinéma*, nº 65, diciembre de 1956.

* «No es una imagen justa: es sólo una imagen.»

Salve, quien pueda, la vida (Sauve qui peut, la vie, 1979) recupera uno de esos caminos para estudiar lo visual: la cámara lenta. En el «guión» filmado que había realizado en principio, Godard expone su lección teórica: la cámara lenta no es sólo cuestión de velocidad o musicalidad, también es una especie de prótesis de la visión. Ralentizar equivale a ver los momentos decisivos; es, sobre todo, ver mejor el conjunto del proceso (y no únicamente los momentos ralentizados); es, pues, intervenir en el acontecimiento mostrado para liberar su sentido. La diferencia con lo anterior estriba en que el cineasta no calcula ni impone ese sentido en función de un discurso verbal, sino que el sentido *viene dictado por el propio acontecimiento*. La cámara lenta, como el montaje «de intervalos» de Vertov, se encarga de guiar la percepción del espectador, sin restricciones (en este sentido, se opone al montaje asertivo eisensteiniano que Godard practicó en su primera época).

Scénario du film Passion (1982) inaugura una última etapa, una nueva expansión de las ideas de lo visual y lo visible. La película se abre con la oposición entre imagen y escritura, recalcando que *Pasión* (1982) no se hizo a partir de un guión escrito sino de uno visual: «La originalidad de la película, a mi entender, es que no quise escribir el guión, quise verlo [...]. Creo que uno primero ve el mundo y luego lo escribe, y el mundo descrito en *Pasión* era necesario verlo antes; ver, ver si existía para poder filmarlo». En esa época Godard insistirá: en cine, la escritura apareció en forma de guión por imperativos comerciales: «El guión sale de la contabilidad, comenzó siendo un rastro de cómo se había gastado el dinero». Por otra parte, un cineasta que no ve las imágenes acaba recordando a la gente de televisión, que no mira las imágenes y, de pronto, las tiene «a su espalda». Ver es dominar, quien ve domina y quien no ve no domina. Estamos, decididamente, en los antípodas de la apología baziniana y rosselliniana del ver. No es un «ver» puramente documental; se trata de ver para comprender y para ejercer la propia responsabilidad (ecos vertovianos y también sartrianos, como pasa a menudo con Godard).

Por último, si la imagen ha de ser vista y no leída, también debe ser fabricada: la imagen es objeto de *visión*, pero también en el sentido visionario del término. Según explica su «guión», todo *Pasión* consiste en partir del blanco (la *nada* visible) para hacer existir *algo*, una imagen, una cadena de imágenes. La lección teórica es ambigua. El cineasta trabaja con unas imágenes cuya importancia radica en que escapan a lo verbal (a la escritura) —«tu ne veux pas écrire, tu veux voir, tu veux recevoir»—.* Pero ¿de dónde vienen esas imágenes? En tiempos del grupo Dziga Vertov, las imágenes procedían del discurso pronunciado en la banda sonora. Receloso ante todo discurso preexistente que pueda influir en las imágenes, Godard insiste en la fuerza del surgimiento puramente visible de la imagen, si bien dicho surgimiento no renuncia por completo a una cierta relación con lo verbal: *Scénario du film Passion* (un «guión» rodado *después* de la película) es una suerte de análisis genético del filme, una descripción del filme a través de grandes imágenes (la ola, el movimiento, el trabajo y el amor, etc.), pero no encuentra otro modo de encadenar esas imágenes que no sea una lógica verbal. La página (*page*) blanca lleva a la playa (*plage*), que evoca el mar (*mer*), y, por lo tanto, la ola (*vague*) y sus derivados (tengo una idea vaga [*vague*]). Como en el principio también estaba la idea de *trabajo* (porque «ver el paso de lo invisible a lo visible» es un trabajo), la película versará sobre el mundo laboral. A partir de ahí, las imágenes se combinan: Isabelle es una obrera (mundo laboral) pero, al ser blanca la pantalla y blanco = pureza, ella es «pura y dura», virgen y sindicalista, pues...

En esa *inventio* hay un momento que escapa, sin embargo, al engranaje lingüístico, y es el que parte de imágenes encontradas: cuadros de Tintoretto, de Goya, el *Requiem* de Mozart, la canción de Léo Ferré... Aparece entonces algo que también remite al mismo proceso de encadenamiento, pero esta vez sin verbalización, y a uno le sobreviene, en efecto, la sensación de una presencia inmediata, global, de la imagen. Godard sugiere, pues, que la invención del guión de *Pasión* se apoyó en la explotación deliberada de impresiones procuradas por otras obras visuales, poseedoras de una historia y de un germen narrativo, así como en la acogida de lo imprevisto. Escribir el guión de esta película es comenzar sin ideas, desarrollar esa nada, acogiendo todo cuanto se presente para agregarse a ella. Puede parecer arbitrario, pues en realidad nadie habría obtenido de esa «nada» inicial lo que él obtiene (al alimentarla con múltiples aportaciones personales). Asimismo, lo que importa en relación con la teoría godardiana de la imagen no es que constituya una «receta» intransferible de escritura de guión, sino la idea crucial según la cual el cineasta no domina su relato y construir una historia consiste en escuchar y mirar a los personajes y las situaciones en que se encuentran, y, sobre todo, en saber mirar las imágenes que uno ha dado de esos personajes y esas situaciones.

---

* «No quieres escribir, quieres ver, quieres recibir.» Nótese el juego de palabras godardiano entre *tu veux voir* y *tu veux rece-voir*. (*N. del t.*)

Falta sólo un gesto para cerrar el círculo, volver al montaje y culminar la teoría de la imagen. En *Lettre à Freddy Buache*, Godard da un paso más allá en la exigencia de ver, del filme que se constituye a fuerza de contemplar la realidad: «Creía que había algo entre... Bueno, yo los había llamado el cielo y el agua. Pero al ir rodando vi que era entre el verde y el azul». Ahora impera la imagen, incluso en su forma extremista, puramente visual y plástica (el mundo del color, abstracto donde los haya). Hemos pasado al «otro mundo», al imperio de la visión, allí donde lo único que hay es visión, sin que Godard se preocupe por decidir si con ello prefiere entender, como Vertov, una capacidad sumamente aguda de captar la realidad, o bien, como Tarkovski o Pasolini, una capacidad de discernir bajo la realidad las imágenes que la alimentan y que también son su verdad, aunque *poetizada*. Desde entonces el montaje volverá a ser el fascinante instrumento que había sido para el joven wellesiano y eisensteiniano antes de *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1959): para hacer ver, en efecto, hace falta *confrontar* lo que debe ser visto con otra cosa. Ver es recibir una imagen, pero *hacer ver* es montar esa imagen con otra imagen (la imagen misma es, ahora y siempre, un montaje). «[Montar] es relacionar cosas y conseguir que la gente las vea... una situación evidente... [...] Siempre hay que ver dos veces... Eso es para mí el montaje: un simple acercamiento.»[4] Tal es el sentido de la empresa *Histoire(s) du cinéma*, que luego recuperaremos bajo distinta luz.

ENTRE CINE Y PINTURA: ROHMER

Si se ha podido comparar a Godard con un pintor, es en el plano más elemental, el del gesto: ¿cómo encontrar en cine la actitud del pintor en el instante en que deposita *esa pincelada y no otra* sobre la tela? La pintura, sin embargo, también es en sí una cultura y tiene su propia historia. En cuanto reserva de imágenes fascinó a Godard, pero también, de distinta manera, a su *alter ego* conflictivo, Éric Rohmer. El sistema de Rohmer tiene una base inmutable: el cine es un arte de la expresión plástica de la realidad. Según una dúctil definición tomada de Élie Faure, «plástica» significa todo arte basado en la configuración de un material visible, ya sea el pigmento pictórico, la materia esculpida, el espacio arquitectónico e incluso el coreográfico, así como, por supuesto, el cine. Este último es arte plástico *por cuanto está dotado de extensión*: sólo lo es, pues, parcialmente, en su aspecto de organización *en* y *del* espacio (primer artículo, «Le cinéma, art de l'espace», 1948; primer libro, *L'organisation de l'espace dans [le cinéma]*, 1972).

---

[4] J.-L. Godard, *Introduction à une véritable historie du cinéma*, pág. 22.

El espacio cinematográfico, sin embargo, es doble: un espacio plano y enmarcado ofrece a nuestra percepción indicios suficientes para construir la visión de un espacio profundo, ilimitado, y este último es el que importa: «[...] por paradójico que pueda parecer, el espacio de la pantalla ha sido, antes incluso del empleo sistemático de la profundidad de campo, un espacio de tres dimensiones, mientras que el espacio escénico casi nunca tiene más de dos, porque su elevación con respecto a como mínimo una parte de los espectadores hace inexpresivo el movimiento de adelante hacia atrás».[5] El cine es más tridimensional que el teatro, que no obstante posee la superioridad de un espacio concreto, realmente profundo. Sin embargo (ésta es la dialéctica rohmeriana), el cine también es un arte del espacio bidimensional-enmarcado. En este momento interviene la referencia a la pintura, que, en la historia de las artes, es el territorio por excelencia del marco y la superficie plana. «Toda organización de formas en el interior de una superficie plana, delimitada, remite al arte pictórico.»[6] El cine es un arte plástico, que privilegia el espacio tridimensional, pero que asimismo manifiesta un interés *expresivo* por su significante bidimensional.

El cine depende, pues, de soluciones pictóricas, no por voluntad divina sino porque la historia quiso que, en los cuatro o cinco siglos que precedieron a la fotografía, la pintura explorase todas las modalidades de la expresión plana-enmarcada, hasta las más «fotográficas». Nacido en el ocaso de esa historia, el cine hace suyas esas lecciones (tesis de *Le Ce-*

---

[5] É. Rohmer, *Le Goût de la beauté*, pág. 28 (trad. cast.: *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000).

[6] Intervención en el coloquio «Peinture et cinéma», de Quimper, 1987.

lluloïd et le Marbre). Émulo de Gombrich sin saberlo, Rohmer recupera el tema del irrealismo convencional de la fotografía y del realismo de la pintura obtenido por medios distintos a los fotográficos. «Lo que el caravagismo y la fotografía tienen en común no es tanto su realismo ordinario como el *irrealismo* de algunos de sus efectos. La transposición de los volúmenes en superficie, la selección de valores con frecuencia nos ofrecen, tanto en un caso como en otro, el espectáculo de una verdad nada verosímil, más chocante a nuestros ojos que el esquematismo de los primitivos o las deformaciones de los manieristas.»[7]

Forzoso será, pues, el encuentro entre cine y pintura; pero el cine también se debe a su propia especificidad. Por consiguiente, procurará ante todo no verse influido, absorbido: no imitar, con o sin premeditación. Rohmer condena la cita pictórica puramente decorativa que reproduce de forma más o menos idéntica una obra pictórica. La pintura puede estar presente, e incluso citarse si uno quiere, pero a condición de que esté dramatizada e integrada en la diégesis (por ejemplo, las reproducciones de Matisse en *Pauline en la playa* [Pauline à la plage, 1983] o de Mondrian en *Las noches de la luna llena* [Les Nuits de la pleine lune, 1984]). El cine confluye con la pintura en cuanto arte del espacio; sin embargo, lo es de manera más compleja y diversa. «La expresión plástica en un filme puede ser o bien pictórica o bien arquitectónica o bien fílmica. Recupero aquí una distinción que no es mía pero es tradicional en cine: son los tres espacios, el espacio pictórico, el espacio arquitectónico y el espacio fílmico.»[8]

Espacio pictórico: si algunos cineastas se inspiran en la pintura, quiere decir que, en el fondo, el mundo es (también) pintura. Revelar la belleza del mundo es revelar, entre otras, su belleza pictórica. Pero ¿qué es lo pictórico? Rohmer sabe que, en el siglo XX, la pintura ha cerrado un círculo en su historia al apropiarse del color, convertido en su carne viva. Pero la pintura también puede definirse por aquello que no es carne/color: el dibujo, la forma. ¿Cómo puede un cine «pictórico» recuperar el dibujo de la pintura, cómo puede encontrar su forma? Es paradójico hablar de dibujo a propósito de un cineasta, que es un fotógrafo, y hace falta forzar los límites de la crítica para afirmar que en él se da algo del orden del dibujo, de la «mano». «Que a Murnau le apasione el movimiento es algo connatural en un cineasta: lo importante es que lo ama como pintor y, al representarlo, accede a la belleza pictórica en mayor medida que si representara la inmovilidad. En sus obras, quien traza el dibujo es el movimiento. El movimiento se encarga de deformar, de interpretar, en lugar de su mano ausente [...]. El gesto suscitará nuestra convicción no por su identidad respecto a un modelo conocido, sino por su elegancia intrínseca.»[9]

---

[7] É. Rohmer, *L'Organisation de l'espace...*, pág. 20.

[8] Intervención en el coloquio «Peinture et cinéma», de Quimper, 1987.

En cuanto a la forma, Rohmer la identifica con la materia, en la medida en que «la materia, el sentido profundo de la obra pictórica son precisamente las formas, como demuestra la pintura no figurativa». La pintura nos cuenta que el mundo es también un mundo de formas, y que su belleza es la belleza de esas formas que lo constituyen. «Nos hallamos [...] ante un universo cuyo sentido y valor emotivo emanan únicamente de la presencia y distribución de las formas [...]. Las formas postulan la existencia de un orden del universo concebido como un macrocosmos que engloba una serie de microcosmos de orden decreciente, cada uno de los cuales lo reproduce a escala propia.» La pictoricidad del espacio fílmico, difícil de encontrar en el dibujo y en los grandes esquemas estructurales, se sitúa para Rohmer en el tratamiento de las iluminaciones. La idea fundamental sobre *Fausto* (Faust, 1926) es que se trata de una película que no revela el origen eléctrico de su iluminación, ya que a Murnau tan sólo le interesan las bellezas pictóricas (o aquellas para las cuales pueden hallarse equivalentes pictóricos). «Paradójicamente, la pintura, menos dotada, se ha mostrado más proclive, a lo largo de su historia, a representar las fuentes luminosas que el cine, mejor dotado para la tarea [...]. Al ser profundamente pintor, Murnau supo incitar a la fotografía a elevarse por encima de sí misma y a lanzarse, lejos de su camino habitual, por un camino que precisamente era el suyo.»[10]

Espacio arquitectónico: es el espacio «profílmico» (en el sentido de la filmología = organizado con vistas al rodaje), pero en cuanto ya posee una arquitectura y es susceptible en sí de juicio estético. Corre el gran peligro de verse convertido en decorado: *Fausto* es interesante, precisamente, porque el espacio evita ese avatar decorativo. Arquitectónico y por lo tanto funcional, es utilizado en la película como soporte de relaciones abstractas: la relación de *frontera* (horizontal: interior/exterior), la relación de *estrado* (vertical: arriba/abajo), la relación de *pendiente* (oblicua). Este principio será el que permita extender el análisis a un área no estrictamente arquitectónica de lo profílmico: los objetos.

Espacio fílmico: ni pictórico ni arquitectónico, no por ello se define simplemente por la proyección en pantalla ni por una existencia «en la intelección» atribuible a la diégesis. Para Rohmer, el espacio fílmico se define ante todo como espacio del movimiento, sin duda por una inveterada adhesión a la idea de una especificidad del cine inscrita en la movilidad. «El espacio fílmico es el campo de acción de dos clases distintas de movimientos: 1. *Movimiento del motivo filmado* que se desplaza en el espacio delimitado por el encuadre [...]; 2. *Movimiento de la cámara* que cambia de punto de vista.»[11] Cuando finalmente está a punto de encauzar por completo su idea de la dimensión pictórica de la imagen cinematográfica hacia la puesta en escena, Rohmer vacila y retrocede. A fin de cuentas, el espacio fílmico es tradicionalmente el de la puesta en escena, el de las relaciones espaciales entre las cosas y los seres, es decir, un espacio enteramente organizado en tres dimensiones.

---

[9] É. Rohmer, *L'Organisation de l'espace...*, pág. 30.
[10] *Ibid.*, pág. 47.

La empresa de Rohmer —sin duda el único de los grandes cineastas que quiso alcanzar el «rigor universitario»— encuentra así precario desenlace. La tesis, apasionante por insólita, es que el cine es una especie de pintura; es pintura no cuando incurre en el ridículo de querer emularla (efectos gráficos o de «composición»), sino cuando toma de raíz algunos de sus elementos más específicos, como la iluminación o el movimiento. Queda un residuo, irrecuperable para esta teoría: la imagen pictórica es bidimensional, y la película no consigue desprenderse por completo de la escena, del drama, de las relaciones espaciales de los objetos. La imagen fílmica es una imagen, lo es todo salvo una fotografía animada: al menos esto queda dicho. Y no es poco.

ENTRE NATURALEZA Y ABSOLUTO: TARKOVSKI

Rohmer propone una versión estrictamente cultural del interés por la imagen, a la que los escritos de Godard atribuyen un poder más abstracto. En los virtuales antípodas de ese culturalismo encontramos, en las reflexiones de Tarkovski, una dimensión «natural», casi en estado puro, de la imagen, envuelta en una tenaz oposición a todo control. Sabemos que detestaba el montaje analítico eisensteiniano, pero su reacción se extiende al ámbito de la puesta en escena: ni el cineasta ni los actores estarán por encima de lo que hay que decir o representar (y los actores, en concreto, no estarán por encima de los personajes). «No comparto la opinión de René Clair, que dijo: "Mi película está hecha; ahora sólo hace falta rodarla".»[12] La película no se controla ni calcula; lo importante es crear o recrear una experiencia, vivida por primera vez durante el rodaje. Como en Bresson, el cineasta debe permanecer en la *in-voluntad* (sin por ello perder de vista el conjunto): depende de lo que vaya a encontrar, pero trabaja para provocar ese encuentro en condiciones favorables.

---

[11] *Ibid.*, pág. 93.

[12] A. Tarkovski, *Le Temps scellé*, pág. 88.

La imagen cinematográfica, en cuanto imagen artística, nace de la paradójica conjunción entre querer y no querer, entre la intencionalidad artística y la sumisión al estar-allí del mundo. Así, la imagen será justa no cuando exprese correctamente una idea (como en Eisenstein), ni forzosamente cuando sea impactante, sino cuando se ajuste a la naturaleza de lo que muestra. Es lo que Tarkovski, en un sentido muy poco habitual del término, llama su «naturalismo». «El naturalismo es la forma de existencia de la naturaleza en el cine. Cuanto más se presente de manera naturalista esa naturaleza, más nos confiamos a ella y más noble será su imagen.»[13] Se trata, claro está, de tomar posiciones contra la imagen-símbolo, contra la imagen-alegoría, en beneficio de la «imagen-observación» o la «imagen-carácter», que no tienen ninguna pretensión generalizadora (nada de eisensteinianas «imágenes globales»), y que se mantienen como singularidades; para él, cuanto más singular es la imagen, más intensa resulta.

¿Qué es, entonces, la imagen? En primer lugar, singularidad obliga, no existen leyes formales universales; cada obra debe inventar sus propias leyes para la forma, e incluso sus «procedimientos» para «formular de manera adecuada la relación que mantiene con la realidad». A veces Tarkovski adopta acentos hegelianos en su defensa de la unidad de idea y forma: «La verdadera imagen artística siempre presenta una unidad entre la idea y la forma. Si la imagen es una forma sin contenido, o viceversa, la unidad se quiebra, y la imagen abandona el territorio artístico».[14] Eisenstein, el enemigo de Tarkovski, podría haber suscrito la fórmula. Pero lo que les enfrenta, según Tarkovski, es que la maestría del artista y la adecuación forma-contenido no han de ser juzgados en cada detalle del filme y analíticamente, sino en su conjunto y sintéticamente: así, reprochará a *Iván el Terrible* (Ivan Grozni, 1944-1945) el que no contenga «ni un solo detalle que no esté atravesado por la intención del autor»: maestría excesiva y excesivamente visible.

Tarkovski parte de una tradición de la imagen cuyo origen se remonta a la teoría del icono. La imagen siempre se concibe bifronte: una vertiente representativa, que la impulsa hacia el mundo (y constituye su garantía referencial), y una vertiente metafórica, que es su dimensión propiamente creativa (y constituye su garantía artística). De manera que, para empezar, la imagen es una «imagen» en el sentido retórico, y Tarkovski —que jamás teme las contradicciones aparentes— la asimila a la metáfora, la sustitución de una cosa por otra. Pero la metáfora no es más que el primer término de su definición, del que incesantemente escapa, porque, una vez creada —o encontrada—, la imagen crece por sí misma, vive una vida propia, «tiende al infinito». La imagen «lleva al absoluto» porque es una forma de pensamiento autónomo, absolutamente distinta de lo verbal: «Cuando un pensamiento se expresa a través de una imagen artística, quiere decir que se ha encontrado la forma única que expresa del modo más adecuado posible el mundo del autor, su tendencia hacia un ideal».[15]

---

[13] *Ibid.*, pág. 194.
[14] *Ibid.*, pág. 27.

La imagen no puede reducirse, pues, a su primer estado, tosco, asimilable a su carga metafórica. El «cine poético», el de la alegoría, de la figura, no tiene «nada que ver con la riqueza de imagen propia del cine». El simbolismo sólo es aceptable cuando se disuelve en el «naturalismo» fundamental de la imagen fílmica. Además (aunque quizá sea éste otro aspecto de la misma exigencia), la imagen debe ser fresca, nueva, no usada (no un cliché). Esa frescura enlaza con su carácter artístico, cuando el arte está hecho de intuición, espontaneidad, creatividad. Ya que la imagen artística «es única, indivisible, y aparece en un plano distinto, no intelectual».[16] Es el resultado de una percepción poética, inmediata, que no aspira a analizar ni comprender intelectualmente sino a encontrar y descubrir. El cine, cuando es un arte de imagen, se convierte, siguiendo el ejemplo de la música, en un arte directo, sin necesidad de lenguaje intermedio. Eso que Godard sueña ante la blanca pantalla de su fantasma, a la que estrecha con todo su cuerpo —pero en la que jamás puede ver aparecer nada que no haya escrito él antes—, Tarkovski, más ingenuo o más intrincado, lo declara posible. Se puede escribir sin tener nada que escribir, se puede pensar —o, en todo caso, experimentar y sentir— sin el lenguaje. Eso es la imagen artística: ese lenguaje de la naturaleza en mí, más que yo pero nunca sin mí.

---

[15] *Ibid.*, pág. 99.

[16] *Ibid.*, pág. 41.

ENTRE VISIÓN Y VISIÓN: BRAKHAGE

La postura de Tarkovski guarda un ejemplar equilibrio entre el amor por la imagen y el amor por la realidad. Otros se han sentido más fascinados por la *magia* de la imagen («Dans image, il y a magie»,* como podría haber dicho Godard), por la fuerza de la visión inmediata, por la conexión o el cortocircuito que se establece en el espíritu del artista porque es artista. El cine es un ojo, pero sólo ve bien cuando también se relaciona con ese ojo interior que es el de la «visión» de los visionarios. La imagen es patrimonio del arte y del artista, y la realidad debe doblegarse ante ella; si no, el cine será una mera fotografía sin relieve de las cosas. Abel Gance (1889-1981) fue uno de los primeros cineastas en desarrollar esa concepción de la Imagen como eso que nos excede, casi mágicamente, y a lo que el arte nos ofrece una posibilidad de acceder: el más allá del pensamiento, pero de un pensamiento liberado de los lastres y bloqueos del pensamiento racional: «Una idea es una imagen en cuatro dimensiones, es decir, una imagen transformada con su proyección en el tiempo».[17]

Entre los cineastas experimentales, ansiosos por regresar a las raíces mismas del proceso cinematográfico, encontraremos las teorías más explícitas en este sentido. Vertov esperaba ver de forma absoluta y definitiva esa realidad que sólo el mundo exterior puede ofrecer. Por el contrario, Stanley Brakhage, cuya filmografía consiste casi exclusivamente en una heterogénea exploración del mundo interior, ha propuesto una definición de la visión totalmente orientada hacia el interior. Su utopía, o su fantasma, es la visión pura, totalmente liberada del lastre del lenguaje; una visión sin prejuicios, sin saberes, perfectamente inocente, y que operaría únicamente a través de su inmenso poder. El cine ordinario no es, a su juicio, más que una máquina que no ilumina en nada el mundo y ni siquiera lo reproduce verdaderamente: «Lo que produce es un lenguaje visual, y en eso es tan lingüístico como pueda serlo una máquina de escribir».[18] El cine no se ha entregado lo bastante a la *visión* y sí demasiado a la *vista*, ratificando una vieja tendencia de todas las artes de la imagen en Occidente, aferradas a lo visible exterior. El resultado: se ha vuelto difícil engendrar visiones fílmicas, regresar mediante el cine a esa visión «natural» que quizá sea la del niño antes de que el lenguaje le imponga sus restricciones, y que le permite «reconocerlo» todo antes de conocerlo.

---

* «Dentro de imagen hay magia.»

[17] A. Gance, *Prismes*, pág. 179.

[18] S. Brakhage, *Métaphores et vision*, pág. 25.

El cine y la teoría de Brakhage están íntimamente entreverados de autobiografía, porque a él no le interesa el cine ni como lenguaje ni como reproducción de la realidad visible (reproducción que no es más que una forma de lenguaje, todavía más abrumadora y plana que otras), sino únicamente como lugar de visión. Sin embargo, a diferencia de muchos creadores de universos personales en imágenes (de Fellini a Kusturica), considera que la fuente última de imágenes es el mundo visual. Sólo hay imagen en la visión, en su doble sentido, y la visión interior se alcanza mediante una ascesis de la visión exterior, que la libera de los pliegues erróneos impuestos por el lenguaje y por la ideología de la posesión. Ver es volverse inocente ante eso que nos llega a los ojos, es verlo siempre todo por primera vez, como un permanente nacimiento. Sólo entonces la película será una verdadera visión poética. Sólo entonces realizará ese equilibrio milagroso de una representación fiel no sólo a las apariencias sino a las apariencias incrementadas por la sensación y el sentimiento que producen en el yo, en el Yo del artista, y, por esa vía, en el Yo de todos. Brakhage concibe ese milagro del arte y de la imagen como algo plenario, absoluto. Una película realmente lograda, por ejemplo, podrá ser vista en dispositivos distintos al habitual en cine: imagen a imagen (en un proyector de diapositivas), o en marcha atrás, o al ralentí, seguirá siendo interesante y conmovedora.[19] Como Tarkovski, Brakhage erige el Arte en lugar de un encuentro milagroso, si bien el primero desea encontrar el corazón del mundo mientras que lo que encuentra el segundo es, eternamente, su propia emoción. De no ser tan incongruentes los términos, cabría oponerlos como una objetividad y una subjetividad del arte del encuentro; con todo, la imagen es para ambos el rasgo que caracteriza el cine, y la visión de la imagen es la definición misma del arte cinematográfico.

ENTRE IMAGEN E IMAGEN: FRAMPTON, SHARITS, KUBELKA

La imagen, por último, puede ser tomada como imagen y nada más: algo que existe en una pantalla rectangular, algo que podemos contemplar por un tiempo que controlamos en mayor o menor medida, algo que podemos modular, modificar, afectar (interponiendo otra cosa en el rayo luminoso que se deposita sobre la pantalla), algo que, no obstante, existe allí, ante nosotros, con anterioridad a cualquier otra intervención y apropiación.

---

[19] *Ibid.*, pág. 45.

Esta idea mínima es también una idea esencial que —como la de «visión»— ha sido propuesta sobre todo en terreno «experimental». Hollis Frampton (1936-1984) ha descrito minuciosamente esta situación del espectador cinematográfico, y ha sacado sus conclusiones como creador: el cineasta no trabaja con el contenido de las imágenes sino con la imagen misma, con el arte de hacer imágenes.[20] El objeto de su arte es, para el cineasta, el arte de las imágenes en movimiento y nada más. La observación no es del todo original, como observó otro gran cineasta, Paul Sharits (1943-1993): «Ciertas preocupaciones estéticas de orden general parecen determinar el conjunto de las artes contemporáneas (siendo una de ellas, "paradójicamente", la definición reflexiva: la pintura como tema de la pintura, etc.)».[21] El arte del cine se sitúa así, precisamente, en el terreno del «arte contemporáneo», a riesgo de perder su especificidad (el cine «estructural» de Sharits y Kubelka entronca con la pintura óptica y la pintura abstracta, mientras que las imágenes-palabra de Frampton entroncan con el *pop* y el arte conceptual). Lo fundamental de dicha corriente habrá sido su insistencia en la materialidad de la imagen, tanto en el filme —a su vez doble, fotograma y sucesión al mismo tiempo—[22] como en la pantalla: «El filme [...] al conservar una huella fiel de los lugares donde existió, o no existió, la luz, modula nuestro haz luminoso, opera sustracciones en él, gestiona un vacío [...]. Y ese vacío también hace algo: parece estar en movimiento».[23]

Estas reflexiones hallaron su materialización más espectacular en el filme-parpadeo (*flicker*). El parpadeo es un fenómeno óptico, tan radical, sin embargo, que cuestiona la percepción visual del espectador, e incluso la idea misma del cinematógrafo, puesto que como sabemos el término significa, por construcción y etimología, la inscripción de un movimiento. No obstante, cabe imaginar películas que no se basen en absoluto en dicha inscripción, como señaló Peter Kubelka: «El cine no es movimiento. El cine es una proyección de imágenes fijas [...] a un ritmo muy rápido. Y, desde luego, uno puede provocar la ilusión del movimiento, pero se trata de un caso concreto, y el cine fue originalmente inventado para dicho caso concreto».[24] Aun tratándose de un punto de vista engañoso —porque pone en un plano de igualdad situaciones perceptivas normales y totalmente artificiales—, no deja de tener un fundamento físico (no hay duda de que las imágenes proyectadas sobre la pantalla de cine son fijas). La imagen cinematográfica sería, pues, la organización infinitamente compleja de toda clase de imágenes fílmicas, cuya duración puede reducirse a la del fotograma unitario (una vigésimo cuarta fracción de segundo). Para Kubelka, lo importante es que con ello el tiempo, o, para ser más exactos, el ritmo, se convierte en la noción formal fundamental de todo el cine (su rebeldía frente al cine narrativo se debe en gran parte al carácter «amorfo» del tiempo en las películas dramáticas).

---

[20] H. Frampton, *L'Écliptique du savoir,* págs. 119-125.

[21] «Mots par pages», pág. 70.

[22] «Mots par pages», pág. 81.

[23] *L'Écliptique du savoir,* pág. 122.

[24] *Peter Kubelka,* págs. 61-62.

Todos estos cineastas sienten la tentación de esencializar la imagen, tentación que, como acertadamente señaló Frampton, corresponde al deseo de una generación de artistas de eludir el lenguaje, sospechoso porque nombraba demasiado rápido. Nuevamente, volvemos a Brakhage y a su predilección por la percepción inocente, aunque esta vez no sea para encontrar imágenes mentales sino más bien para cultivar un fantasma de la imagen en sí. Y volvemos, por otro camino, a Godard y a su tentación de creer en un mundo casi religioso de las Imágenes. Pero no salimos de esa elección entre dos términos: o la Imagen, o la Naturaleza.

Lo visible y la realidad

Cine, arte de la imagen: la fórmula es tentadora. Ha sido, en las teorías de los cineastas, uno de los grandes lugares comunes, al igual que las consideraciones sobre el cine como lenguaje o como huella. Pero «imagen» es una palabra demasiado imprecisa, o demasiado cargada de sentidos distintos, ante la que siempre corremos el riesgo de esencializar (ya sea para idolatrarla o para excomulgarla). En la teoría de los cineastas prácticamente no hay elección: o bien uno afronta abiertamente la relación entre cine, pintura y la historia común a ambos, o bien uno adopta más o menos francamente una de las versiones esencialistas que hacen de la Imagen un sinónimo de la Idea. En el primer caso, el cine remite a lo visible, busca, tras la pintura y de su mano, soluciones representativas; en el segundo, remite a lo invisible, con la esperanza de poder dar cuenta, mediante la imagen o contra ella, de eso que excede a toda visibilidad. Tarkovski, Brakhage, Gance, Godard, son los paladines de esa Imagen casi religiosa, y sorprende ver hasta qué punto dicha concepción se ha vuelto dominante, frente al interés, más histórico y moderado, de hacer de la imagen cinematográfica un artefacto de representación que sigue a otros medios y se mantiene en un plano de igualdad con ellos.

Así pues, las teorías de la imagen como magia y religión se alejan considerablemente de las teorías de la imagen como historia —de ahí la importancia de la tentativa godardiana— para en cambio acercarse, al menos en espíritu, a las teorías del cine como traducción automática e indicial de la realidad. Ver es ver una imagen, en el sentido de que el espectador (y, antes de él, el autor) nunca tratan sino con ella. Pero al mismo tiempo ver es ver, por delegación, la realidad misma, que el cine siempre tiene la virtud de mostrar más completa e íntegra. Me centraré ahora, por lo tanto, en aquellas teorías donde los cineastas se hacen eco de este tema canónico: el cine como «ventana abierta a la realidad».

La realidad autoescrita: Pasolini

Ya nos hemos encontrado con la empresa semiótica de Pasolini. Su teoría semiológica, intuitiva e inconclusa —pero no salvaje o ingenua, como a veces se ha dicho—, se basa en la distinción entre signos intencionales y no intencionales. Nuestros encuentros con el mundo visual son «naturales», pues vivimos entre los signos visuales del mundo (incluso nosotros somos signos visuales). Así, nos encontramos a diario con imágenes que tanto pueden ser indicios como símbolos, pero que no son intencionales, o, para ser más exactos, no dependen de la intención de un individuo sino de una intención general, definitivamente socializada, y que es la convención constitutiva del símbolo. Nada que ver con el mundo de las imágenes significantes, comparables en su intencionalidad con los signos lingüísticos. En el vocabulario un tanto extraño que él mismo se forja, Pasolini declara que las imágenes fabricadas, significantes, no naturales, son signos-imágenes, *imsignos*, que compara con los signos lingüísticos o *linsignos* (en italiano: *im-segni* y *lin-segni*), como ellos intencionales, creados, inventados.

En esta semiología que trata de eludir la bipolaridad conceptual de la lingüística estructural se escucha el eco manifiesto de Peirce, que emparenta al Pasolini semiótico con, por ejemplo, el teórico americano Sol Worth. Worth planteaba la existencia de dos clases de encuentros con el mundo, los encuentros naturales y los encuentros simbólicos, que a su vez exigen dos clases distintas de «estrategias» de interpretación: los primeros, partiendo de la inferencia de existencia de lo que vemos, requieren estrategias de atribución; los segundos, estrategias de comunicación.[25] Aplicada al cine, esta idea plantearía la existencia de dos niveles de lenguaje. Eso es justo lo que piensa Pasolini: por una parte, el cine reproduce tal cual los indicios y símbolos del mundo visible natural; por otra, produce *imsignos* (todo la vertiente de «imaginería» del cine, sus medios de expresión habitualmente reconocidos). El trabajo del cineasta consiste en *inventar* imsignos *y en servirse de ellos* (así como de los signos naturales reproducidos) para expresar la realidad.

Ya vimos que Pasolini definía el cine como «la semiología en naturaleza de la realidad»: de entrada simple reproducción de la realidad visual, el cine se convierte luego en «lengua escrita», en un medio de *anotación* del sentido de la realidad, y potencialmente *de expresión de ese sentido*. No insistiré al respecto, puesto que el modelo es claro y simple. Era necesario, sin embargo, recordar esta actitud extrema: el cine tiene una capacidad lingüística «realista» (en el sentido, casi, de la filosofía medieval) y, más que a otra cosa, es comparable a una lengua «natural». El cine dice la realidad, o, mejor dicho, la escribe; sin embargo, la escribe *por* sí misma y *con* ella misma, sin modificarla. El cine es esa paradoja, la de una escritura cuya distancia simbólica con lo que escribe no acarrea consecuencias ontológicas: la realidad escrita no sólo queda intacta sino que, si así puede decirse, es todavía más ella misma, puesto que es *expresada*. Nada más lejos de esto que la idea de un mundo de la imagen: no existe tal mundo, sólo hay un mundo, el nuestro, el de nuestra realidad, que puede *anotarse* en imágenes.

LA REALIDAD PENSADA DE NUEVO: EPSTEIN

Para Pasolini el cine es una escritura «natural» de la realidad, una escritura, sin embargo, realmente articulada, constituida por signos separables, aislables. Esa misma idea de una relación natural entre el cine y «su» realidad también puede tomarse en su otra vertiente, la que se interesa por lo inarticulado en el cine, por una «escritura de la luz» que no escribe sino que inscribe, registra y, finalmente, puede manifestarse imbuida de poderes mágicos. En sus escritos de los años treinta y de posguerra, Jean Epstein reanuda sus reflexiones sobre la noción de fotogenia, imprimiéndoles una forma filosófica y psicológica general. Las reanuda en un contexto creativo rarificado, ya que desde *L'Or des mers* (1933) le cuesta mucho hacer películas; la suya será, por lo tanto, una reflexión orientada a lo abstracto, y los fenómenos generales que discute apenas se ilustran con ejemplos fílmicos; más bien se abordan por sí mismos, en su posibilidad o virtualidad. La fotogenia, cuya dimensión fundacional era el privilegio concedido al movimiento, evoluciona al tomarse en consideración la noción de movimiento en sí, en abstracto. ¿Qué es el movimiento sino el punto de conjunción entre tiempo y espacio? El cine ha elaborado una interrogación fundamental del tiempo, cuya esencia reside en esto: el cine no *reproduce* el tiempo, *produce* un tiempo. Para Epstein el cine es nada menos que una máquina filosófica, susceptible de proporcionarnos una comprensión renovada de las grandes categorías del universo: el tiempo (la duración y la «flecha del tiempo»), el movimiento, la causalidad.

---

[25] S. Worth y L. Gross, «Symbolic Strategies», en *Studying Visual Communication*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1981.

Pero además, y sin apartarnos de la fotogenia, esa capacidad de hacer aflorar algo de las categorías íntimas del ser del mundo (en su variante presocrática más que existencialista) se prolonga en terreno psicológico. El cine revela algo de la interioridad de los sujetos filmados: ello forma parte de la revelación fotogénica (es incluso su esencia). Filmar un ser humano, especialmente su rostro, es descubrir algo de él (su interioridad, su alma, su psiquismo: el vocabulario varía ligeramente). De ahí las observaciones sobre la extrañeza de la imagen de uno mismo en la pantalla: «Para mejor o para peor, el cine, al registrar y reproducir un sujeto, siempre lo transforma, lo recrea en una segunda personalidad, cuyo aspecto puede perturbar la conciencia hasta el punto de llevarla a preguntarse: "¿Quién soy? ¿Dónde está mi verdadera identidad?". Y constituye una singular atenuación de la evidencia de existir, del "Yo pienso luego existo", el verse obligado a agregar: "Yo no me pienso tal como soy"».[26]

El procedimiento de Epstein siempre es el mismo: partir de una propiedad representativa del cine; comprobar que, «mejor» dotado que el ojo humano, el ojo cinematográfico ve «mejor»; concluir que éste desplaza los conceptos de la realidad, forjados por nosotros sobre la base de nuestra percepción habitual y, por lo tanto, insuficientes. En terreno psicológico, dicho desplazamiento es tan simple como radical. El cine pone ante nuestros ojos una imagen más verdadera del ser representado: nada más, y nada menos, pues significa que el cine está objetivamente dotado de una capacidad de penetración psicológica, hasta el extremo de que se podrá emplear (mera consecuencia práctica, pero subrayada en varias ocasiones) por ejemplo como instrumento de búsqueda, investigación, e incluso demostración. «A juzgar por la conmoción de los retratados [...] habrá que admitir que las transparencias de la pantalla presentan un corte de la psicología de los personajes, con la mínima falacia y la máxima sinceridad. Algunos tribunales norteamericanos ya han reconocido y aplicado legalmente ese poder inquisitorial del cinematógrafo [...]. Un interrogatorio mostraría las inquietudes, vacilaciones y ansiedades del inculpado, o, por el contrario, la sorpresa, la seguridad, la inquebrantable indignación de un inocente acusado por error.»[27] No es, desde luego, la vertiente de anticipación utópica lo más seductor en esta reflexión. Esas técnicas de investigación psicológica, realmente empleadas desde entonces, no han demostrado su eficacia, más bien han confirmado su carácter funesto. Lo interesante es la fe casi ingenua en el cine como modalidad de pensamiento nueva, diferente. Junto a la modalidad habitual, fundamentada en la percepción ordinaria, sería posible otro modo de pensar, fundamentado en la percepción fílmica, con leyes y virtualidades propias. Nacido con el siglo, a Epstein no le pasó por alto la importancia del sueño como pensamiento «distinto». Para él, cine y sueño se emparentan por su común oposición al modo habitual del pensamiento, y en concreto, por la reversibilidad, la plasticidad del tiempo, el espacio y la causalidad. Esa otra forma de percibir y pensar el mundo no es ni menos interesante ni menos pertinente que la ordinaria.

---

[26] J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tomo I, pág. 256.

Máquina de pensar, el cine suple a nuestro cerebro, lo reemplaza. Ofrece, con esa «escrupulosa indiferencia» que le atribuía Bresson, una imagen automática de la realidad, más auténtica que aquella que nuestro propio pensamiento, con su «pequeña» lógica, ha sido capaz de construir.

LA REALIDAD REVELADA: VERTOV, GRIERSON, EGOYAN

El cine escribe la realidad tal y como la realidad, si pudiera hacerlo, se escribiría a sí misma (sin escritura de tipo verbal). El cine provoca el surgimiento en nuestra mente de categorías de la realidad que nuestro cerebro no había percibido correctamente por sí solo o que había fijado con excesiva presteza en leyes universales. Ambas teorías subyacen en las variantes singulares de una idea más amplia: que el cine «revela» la realidad y nos permite verla tal como es. En el siguiente capítulo recuperaremos —pues su reflexión se inscribe tanto en la sociología o la política como en la especulación conceptual— a algunos importantes cineastas de entreguerras: Dziga Vertov (1896-1954) y John Grierson (1898-1972), hermanados en su gusto por la imagen de composición estricta y el montaje incisivo, así como en su desprecio de todo efecto estético o artístico gratuito. Puristas y una pizca «puritanos», estos dos grandes militantes en la causa del cine social fueron también geniales animadores de grupos, y su concepción ultraclásica del cine estaba sustentada, en última instancia, por la fe en un mundo social perfectamente legible y que se confunde con el mundo en general.

---

[27] *Ibid.*, pág. 305.

Para Grierson, el cine está sometido a una especie de superyó socioeducativo cuyo objetivo es doble: hacer del espectador un ciudadano consciente, explicar el funcionamiento de la sociedad.[28] Pero entre los principios del documental griersoniano siempre queda un término irreductible: lo real. Si, a su entender, el actor «natural» (el que se interpreta a sí mismo y, por lo tanto, no interpreta) es siempre el mejor, si la localización original es el mejor de los materiales, quiere decir que, en última instancia, el mundo se significa a sí mismo, sea cual fuere el tratamiento cinematográfico impuesto. Hay que asegurarse siempre de que la localización se mantenga intacta e íntegra: no hay que tocar nada. Idea simple pero esencial, cuyos abundantes epígonos comentaremos en breve, y que postula siempre que el mundo se hace a sí mismo signo, o, al menos, que la elección de un fragmento de realidad para convertirlo en imagen *crea sentido*.[29]

En este terreno, Grierson entronca con la ideología del «superojo» más poderoso que el ojo, compartida por Epstein, Vertov, Moholy-Nagy y muchos otros. Pero Grierson y Vertov son los únicos en llevarla hasta sus últimas consecuencias: si el mundo sólo adquiere sentido al ser visto, sólo aquello que vemos puede crear sentido de manera válida. Nada hay que añadir de uno mismo, por lo tanto, ni tampoco —y especialmente— nada de ficción. Estamos lejos, por ejemplo, del proyecto eisensteiniano de adaptar *El Capital*, de Marx, donde lo económico y lo ideológico tenían que hacerse comprensibles a base de lanzar y trenzar hilos metafóricos y narrativos (un poco como haría, medio siglo después, Luc Moullet en su *Genèse d'un repas* [1978]). La base del realismo documentalista de Grierson es lo visible y, como las sociedades industriales ocultan lo natural y lo corporal, el primer principio consistirá en desarrollar la capacidad del cine para observar y elegir *en la propia vida*: lo que hay que ver *está ahí*, basta con aprender a distinguirlo (de nuevo la concepción neoplatónica).

---

[28] Véase especialmente «The Documentary Idea» (1942), *Grierson on Documentary*, pág. 111 y sigs.

[29] Véase «First Principles of Documentary» (1932-1934), *ibid.*, pág. 36 y sigs.

Ver, sin embargo, implica una intencionalidad, a la que Grierson lo somete todo. Ver y mostrar son indisociables; si uno no desea mostrar, no verá nada (de ahí su tenaz oposición al género, de moda hacia 1930, de las «sinfonías de la gran ciudad»). Grierson postula una suerte de transparencia del mostrar al ver; uno muestra lo que ve, ya que uno ha visto como luego mostrará, siguiendo una *orientación* expresa. De ahí la crítica al *cineojo*, de Vertov; a su juicio, el *kinoglaz* carece de punto de vista afirmado y sustituye el sentido de la realidad por una presentación demasiado ostensible en sí misma (y, a su entender, formalista): «Se agita sobre la superficie de la vida, tomando planos aquí, allá y más allá, engarzándolos en un conjunto del mismo modo que los dadaístas engarzaban sus versos».[30] Una crítica sorprendente si tenemos en cuenta que Vertov comparte los principios radicales de Grierson, pero que corrobora su robusta fe en el privilegio del material natural, que encierra en sí mismo todo su sentido, incluido el punto de vista bajo el que exige ser presentado. La botadura de un trasantlántico, por ejemplo, deberá ser filmada sin traicionar la parte de ideal que contiene dicho acontecimiento: el trasantlántico es el barco que atraviesa el océano, y el que transporta emigrantes a América; si la filmación de su botadura no lo dice, ha fracasado.

El ideario de Vertov discurre por similares cauces. También para él es imprescindible aprender a ver antes de mostrar (¿cómo mostrar lo que uno no sabe ver?). Es el tema de «la vida de improviso», con el que Vertov teoriza una filmación que pase inadvertida para quienes son filmados (al precio de terribles derivas potenciales, desgraciadamente corroboradas a menudo desde entonces por la fascinación endémica ligada a las cámaras «de vigilancia»). Cineasta es quien aprende a ver, con rapidez y precisión; ahora bien, para ello no hay que ver con el propio ojo sino con la cámara; uno debe confiarse a ese superojo, darle autonomía: liberado del tiempo y del espacio, el «cineojo» nos ofrecerá su percepción radicalmente nueva, cuando la sumisión a nuestros órganos naturales (y a nuestra psicología innata) ponga trabas al hombre en su devenir-máquina, en su devenir-eléctrico. El ojo, armado de su parte sobrehumana, la cámara, y de su parte humana (la conciencia, el cerebro, el montaje) tiene una labor: producir la ordenación de los cine-hechos (esto es, al fin y al cabo, los hechos sin más) en «cine-cosa». El cine-hecho es una imagen, no un referente; por consiguiente, puede trabajarse, como cualquier otro material: será la metáfora utópica de la «fábrica de hechos», que Vertov opone a la «fábrica del actor» así como, de manera episódica, a la «fábrica de atracciones» de Eisenstein, excesivamente artificial y artificiosa para su gusto (podría haber añadido a la lista la fábrica de sueños de Ilya Ehrenburg).[31] El cineasta es un artesano, comparable por ejemplo a un zapatero (es decir, quizá inconscientemente, todo lo contrario del artista, como en la célebre anécdota de Apeles).

---

[30] Citado en Christopher Williams (comp.), *Realism and the Cinema*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1980, págs. 114-115.

Última pieza del sistema vertoviano: es lo real, y no su puesta en forma, lo que contiene la emoción. La puesta en forma está sometida a lo social, se limita a analizarlo, desplegarlo, mostrarlo. El cine es instrumento de la verdad, pero porque todo él se somete a una verdad que ya está ahí. Este clasicismo se asemeja al de Grierson; sólo difiere el modelo social ideal. Uno y otro creen verdaderamente que el sentido de lo real está contenido en lo real, hasta perder ciegamente de vista las distancias entre lo real, su verdad, y el discurso que el cine puede sostener sobre uno y otra. Ambos son los teóricos límite de una realidad que no hablaría por figuras (que, parafraseando a Lacan, «no sería de apariencia»). Esta concepción estricta del vínculo entre imagen y realidad se fue diluyendo una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, ya que en general los cineastas dejaron de tener corpus de doctrina social a los que aferrarse. Sí permaneció, difuso, un sentimiento recurrente de «revelación», que ha ido sumiendo la fe en el vínculo cine-realidad en una esencia ahistórica y decididamente individual. En la era de la videocámara y la imagen borrable, Atom Egoyan (autor de varias ficciones sobre el tema) se ha preguntado por el significado del deseo de filmar, por ejemplo, el nacimiento de un hijo, y, de manera más amplia, por el «vídeo doméstico» en general.[32] En un sorprendente paralelismo con Vertov, Egoyan concluye que el registro (y las subsiguientes manipulaciones, incluyendo el borrado) de la vida cotidiana familiar encuentra finalmente su sentido en un deseo de poder y acción. Al producir de manera incesante su propia imagen, la microsociedad familiar se vuelve transparente ante sí misma (como la sociedad soviética para Vertov), y, por consiguiente, deviene transformable. Filmar los actos familiares (hacer el amor, dar a luz, incluso compartir una comida) es darse la posibilidad de, una vez vistos,

---

31. Ilya Ehrenburg, *L'Usine de rêves* (1932), trad. fr., Gallimard, 1939.

32. A. Egoyan, «Le sourire d'Arshile», trad. fr. de C. Wajsbrot, *Trafic*, 10, primavera de 1994.

cambiarlos en la imagen y, por lo tanto, *en la realidad*. En cierto sentido, es el cumplimiento de la utopía vertoviana, pero a escala ínfima, la del grupo mínimo y la esfera privada.

«LAS COSAS ESTÁN AHÍ»: ROSSELLINI, STRAUB

De ese respeto absoluto por la realidad, única fuente y única garantía de la filmación, conocemos sobre todo el avatar ulterior, ligado en la tradición crítica francesa al nombre de Roberto Rossellini (1906-1977), a causa de una fórmula empleada por él en una célebre entrevista para *Cahiers du Cinéma*: «Las cosas están ahí, ¿por qué manipularlas?».[33] Recibida en el contexto de una «ontología» del cine que lo proponía como un arte de la realidad y no de la imagen, la frase fue entendida como un eslogan antimontaje y una declaración de intenciones con vistas a una reproducción de la realidad «tal cual», de la «vida tal y como es», de un real que debe intentarse reproducir en su «ambigüedad inmanente» (André Bazin), sin conferirle un sentido forzosamente arbitrario.

Por razones históricas hoy fáciles de entender, Rossellini había aparecido como jefe de filas del movimiento «neorrealista» (con el que la crítica italiana nunca lo vinculó realmente). De ahí a operar una confusión entre un movimiento que aspiraba a la expresión inmediata de la realidad, un cineasta que parecía declarar que deseaba filmar sin manipular ni forzar el sentido de los acontecimientos y, por último, una teoría del cine como rastro indicial de una realidad «ambigua», sólo había un paso, alegremente franqueado entonces, y desde entonces, por críticos poco amantes de la exactitud histórica. De hecho, el neorrealismo italiano fue concebido, por sus propios promotores, como una prolongación del «realismo poético» francés, que fue todo menos realista en ese sentido transparente (se trata, por el contrario, de un arte de imágenes muy elaboradas); Rossellini jamás quiso dejar que la realidad significara por sí misma, como veremos en el siguiente capítulo; y la teoría puramente indicial de la imagen cinematográfica ha demostrado desde entonces lo estrecho de sus límites. La idea de que el cine reproduce la realidad tal cual aparece hoy como un rasgo pasado de moda que acompañó a los movimientos críticos y filosóficos de posguerra en Francia, y, a decir verdad, nadie, ni siquiera los cineastas más vinculados al documental, la defendió en esa forma bruta.

---

[33] R. Rossellini, *Le Cinéma révélé*, pág. 54 (trad. cast.: *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000).

Grierson, Vertov, quienes tenían una inquebrantable fe en la realidad, necesitan de un criterio —intelectual, ético— que permita determinar su sentido. Lo mismo ocurre con Rossellini y con todos aquellos que desde entonces han recuperado la idea en una forma u otra.

Cuando Jacques Rivette, por ejemplo, explica (al final de la película *Le Veilleur* [1990], de Claire Denis y Serge Daney) que un lugar *contiene* sus posibilidades de puesta en escena, está dando una variante de esta idea, pero informada de manera concreta, sin su esencialismo. Asimismo, el meticuloso respeto de Jean-Marie Straub por las localizaciones ha sido objeto de frecuentes comentarios en sus entrevistas. Straub obliga a técnicos y actores a moverse con cuidado en los escenarios naturales, para que, una vez terminado el rodaje, el lugar siga tal y como estaba antes de empezar. No es una manía, sino la convicción de que el cine no puede tratar con indiferencia a la realidad, y que su labor, por el contrario, consiste en extraer, de entre la ganga del «rincón natural» donde se rueda, todas sus posibilidades, ya no escénicas como en Rivette, sino en cierto modo *ecológicas*. Filmar en un claro en la ladera del Etna es hacer surgir de esos árboles, que *a priori* en nada se distinguen de los demás, todo lo relacionado con el hecho de que crezcan en un volcán, rebosante de mitología, además. Vertov creía que filmando se podían hacer directamente visibles los mecanismos sociales; Straub piensa que filmando puede aflorar lo telúrico, que es posible sensibilizar al espectador y dirigir su atención hacia lo que sucede en un fragmento de naturaleza cuya historia se capta transversalmente, ya no a escala de años sino de milenios, y que aparecerá con todavía mayor exactitud y contemporaneidad en filmes futuros que mostrarán la historia de nuestro siglo y sus masacres (ya que, evidentemente, lo que es válido para la geología y el subsuelo también lo es para «las cosas» y su valor social). De este modo, Straub adopta con frecuencia acentos vertovianos para describir la tarea del cineasta: «Ése es el único trabajo del cineasta: que la cosa sólo exista cuando se la muestre de cierta manera, sin que haya inflación y en el momento idóneo respecto a lo sucedido antes (y aquí reaparecen el corte y el montaje, si bien *a posteriori*). Ese es el problema de ciertos cineastas que pueden incluso despertar nuestras simpatías: llegan a un punto en el que lo que muestran no tiene interés, porque dejan de plantearse preguntas. Hacen sus películas como películas de drogados: ya no ven nada, y por lo tanto ya no tienen nada que mostrar: ven a través de la prensa o bien a través de otras películas».[34]

---

[34] «Las causeries sur l'art sont presque inutiles», entrevista con J. Aumont y A. M. Faux, en J. D. Païni (comp.), *La Mort d'Empédocle*, Dunquerque, À bruit secret, 1987, pág. 48.

EL REALISMO: FASSBINDER

Así pues, el cine se ha visto asociado a menudo, en éstos y otros casos, con el realismo. Pero el término resulta equívoco, según lo interpretemos como capacidad de mostrar la realidad —es decir, como capacidad de verla verdaderamente— o bien en su valor histórico y cultural, asociado a la emergencia durante el siglo XIX, en literatura y pintura, de una ideología realista. En cuanto movimiento literario, tal y como lo expusieron Zola y Maupassant, el realismo se define por oposición a los movimientos que lo precedieron: constituye un intento de rehuir los clichés, de representar la realidad «tal cual», y, al mismo tiempo (cosa que se olvida con demasiada frecuencia), de potenciar el trabajo formal en sí. Será, en Zola, la noción de «pantalla» que el artista interpone entre la realidad y su ojo mental para poder verla. El realismo literario francés de finales del XIX insistía en una visión muy subjetiva a la vez que, paradójicamente, en una construcción documental de los mundos imaginarios de la ficción. Los cineastas que se vieron a sí mismos como prolongación de ese realismo concibieron la realidad y su no manipulación de manera muy distinta a la de Vertov, Rossellini y sus herederos involuntarios. Entre los (escasos) cineastas que han manifestado en alguna medida su concepción del realismo, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) es sin duda alguna el que, más allá de diferencias históricas, se acerca en mayor medida a las enseñanzas de Zola. Fassbinder ha negado una y otra vez su condición de «realista», insistiendo en los aspectos subjetivos de sus películas —para recordar luego, sin embargo, que «cuanto más personales las películas, más nos cuentan acerca del país en que se realizaron»[35]— y en la necesidad de una presentación no trivial, e incluso no «realista» en un sentido formal, de lo que se muestra. Se desemboca así en una segunda paradoja: «Cuanto más verdaderas las cosas, más feéricas resultan».[36]

Con todo, siempre hubo en sus creaciones una voluntad profundamente realista:

Necesidad de una *autenticidad documental*, comprendida la parte de investigación preliminar, única que permite construir el referente de un hecho social complejo (por ejemplo, «la realidad absolutamente auténtica de la inmigración» en *Todos nos llamamos Alí* [Angst essen Seele auf, 1973]). En cambio, las películas que no alcanzan ese valor documental son desacreditadas; para él, *Los primos* (Les Cousins, 1959), de Claude Chabrol, es un «documento de época» sin época ni valor documental, porque en ningún momento se interroga acerca de necesidades y sentimientos auténticos.

---

[35] R.W. Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination*, pág. 54.

[36] *Ibid.*, pág. 68.

La *exactitud descriptiva* tomada como principio fundamental, excluyendo de ella la caricatura y la parodia. Para asegurarla es necesario limitar la amplitud del objeto descrito, incluso en el sentido más material. En *Berlin Alexanderplatz* (1980) no era posible recrear los exteriores, un esfuerzo a todas luces excesivo e inútil: bastaba con recrear la manera de habitar los interiores. Dicho principio no impedirá presentar el fenómeno descrito en su contexto social: a propósito de los tabúes sexuales, por ejemplo, Fassbinder comentará que «si se privilegia el exotismo no hay tabú; sólo lo habrá si restituyes el contexto social».[37]

La misión de este cine realista a su pesar consiste, en suma, en descomponer la realidad social en función de los interrogantes, los problemas; si se hace bien, entonces hablar de la realidad no equivaldrá a imponerle un punto de vista personal, sino a deducir un punto de vista sobre la realidad a partir de la realidad misma. De este modo, incluso en el corazón del realismo más elaborado pervive la fe en una realidad que contiene su propio sentido. Incluso el realista o el naturalista, herederos conscientes de la cultura literaria, piensan que el cine puede llevar la realidad hasta la significación.

Bajo esta rúbrica de «realismo» —la más vasta creación de toda la teoría— podríamos encontrar a innumerables cineastas. ¿Quién no ha insistido en la idea de la cámara cinematográfica como herramienta para reproducir la realidad tal cual? Incluso un cineasta tan reacio a toda teoría como Wim Wenders, por ejemplo, no ha podido encontrar otra respuesta a la pregunta «¿Por qué rueda usted?» que ésta: «El cine puede salvar la existencia de las cosas».[38] Al describir su proyecto *Cielo sobre Berlín* (Der himmel über Berlin, 1987), lo presenta como determinado por un lugar, Berlín, con su historia: «Berlín es un lugar histórico de la verdad».[39] El propio Wenders se ha visto muy influido por la crítica y el cine francés, pero su nombre podría reemplazarse fácilmente por el de muchos otros, teóricos o sin teoría, incluso los más «espontáneos», como el norteamericano John Cassavetes, o el mismísimo Raoul Walsh, cuya concepción del cine se resume en la idea de ensanchar incesantemente su realismo.[40] El «realismo» ha sido, como mínimo hasta los años ochenta, el equivalente general de la teoría de los cineastas.

---

[37] *Ibid.*, pág. 88.

[38] W. Wenders, *La Logique des images*, pág. 10.

[39] *Ibid.*, pág. 119.

La escritura, el estilo

La noción de realismo, en sentido histórico y cultural, resulta medular para el cine, medio que se acostumbra a relacionar con la tradición occidental de un realismo de la mirada, es decir, un realismo de las apariencias. No deberíamos olvidar nunca que ese «realismo» se contenta con el exterior de las cosas y los seres, y el cine, al cultivar la mirada como su más poderosa arma, se ha convertido en lo opuesto a la pintura, que en el siglo XX reanuda la vía de una posible interioridad abandonada desde finales de la Edad Media. Como señaló el videasta Bill Viola: «Las imágenes artificiales no representan la realidad con precisión, tienen como meta la imagen y no el objeto, la percepción visual y no el campo de la experiencia mental. No muestran, por ejemplo, todas las caras de un objeto aunque por experiencia sepamos que éstas existen. La cámara sólo ve tres caras en un cubo, aunque nuestras manos nos digan que las otras tres también existen».[41]

Imagen por un lado, realidad por otro; división habitual, pero demasiado simple. El cine inventa imágenes de la realidad, ya sea para expresarla o para negarla y afirmarse en su lugar. Pero «entre» la imagen cinematográfica, elaborada y pensada, y la realidad están lo visible y lo visual. En esa «zona» vasta e imprecisa trabajan los cineastas, tanto los que cultivan el arte de ver y mirar (de Vertov y Epstein a Straub) como los que dan cauce a las imágenes producidas por su «imaginario» (de Godard o Tarkovski a Bergman). Constituye, tanto como el montaje y la escritura del guión, el espacio más personal de su intervención, porque con imágenes el cineasta expresa de manera más inmediata sus sentimientos e ideas sobre el mundo.

No debe sorprendernos que se haya comparado tan a menudo ese momento de la realización de las películas con una escritura. Como la escritura, la invención de imágenes es un medio de convocar simbólicamente el mundo, tanto si uno cree que dicha simbolización es mínima y que la realidad se escribe por sí misma (Pasolini), como si uno cree encontrarse en la cúspide de la simbolización y que la escritura cinematográfica es una especie de jeroglífico (Eisenstein). En los jeroglíficos egipcios, como en los ideogramas chinos, se emplean unas imágenes figurativas, si bien simplificadas, a modo de signos convencionales, ligados a una pronunciación y a un sentido: dichas escrituras entremezclan naturaleza y convención, y Eisenstein comparó el montaje de planos (en su caso siempre planos monosémicos) con los ideogramas compuestos. Hollis Frampton, gran experimentador y gran lector, observaría, al revisar la cuestión en 1981, que, en su deseo de desarrollar un cine «a resguardo» de la palabra y a la vez dotado de la misma eficacia que el lenguaje para comunicar el pensamiento, Eisenstein había buscado toda su vida, bajo apelativos distintos, una idea del cine que hiciera de él el reverso del lenguaje. «Cabe sugerir que entreviese, aun fugazmente, un proyecto que sobrepasaría el montaje intelectual: la construcción de una máquina, muy parecida al cine, más eficaz que el lenguaje, que pudiese, al entrar en competencia directa con el lenguaje, trascender su velocidad.»[42]

---

[40] R. Walsh, *Un demi-siècle à Hollywood*, pág. 131 (trad. cast.: *El cine en sus manos*, Madrid, JC, 1998).

[41] B. Viola, «Perception, technologie, imagination et paysage» (1991), trad. fr. de Cécile Wajsbrot, *Trafic*, 3, verano de 1992.

La concepción de Eisenstein no es más rigurosa que la de Pasolini, porque ni una ni otra hacen justicia a la noción de escritura en su dimensión convencional. Son metáforas que describen un enigma: el cine reproduce la realidad «tal cual» y, sin embargo, dice algo de ella. Quiere esto decir que se ha introducido o producido sentido en algún lugar, y la labor del cineasta, en esos ordenamientos de imágenes, puede compararse al ordenamiento de las palabras por parte del escritor. El cineasta «escribe»: metáfora banal para designar una labor formal, metáfora que a menudo se despliega y presupone un trabajo de invención e imaginación a fin de reivindicar la idea de expresión personal, de «estilo» (palabra de etimología ligada al instrumento de escritura). «Entre» las cosas y las imágenes hay un trabajo, comparable al del escritor entre las palabras y las cosas: todo un arte, aun cuando ese arte de escribir deba ser, como quiso Bresson con su «cinematógrafo», el arte de permanecer a la espera, de no proponer nada que no estuviera ya allí.

DURAS: ESCRIBIR, DICE ELLA

No es entre los escritores cineastas donde por fuerza encontraremos las reflexiones más explícitas al respecto ni, especialmente, en quienes (como Alain Robbe-Grillet) han propuesto en paralelo una teoría de la li-

---

42. H. Frampton, *L'Écliptique du savoir*, pág. 52.

teratura, a menudo en conflicto con una teoría del cine. El caso de Marguerite Duras (1917-1996) es singular, porque inscribió su reflexión sobre el cine dentro de una reflexión más ideológica que técnica y porque estuvo muy atenta a otros discursos (Bresson no le resulta ajeno). Su tardía llegada a la realización, tras una extensa carrera como novelista y guionista, se vio marcada por el existencialismo de su generación, antes de verse influida por el situacionismo; *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, es de 1967, y las connotaciones con que el libro adopta el término «espectáculo» —engaño: política, publicidad, cine— reaparecerán, íntegras, en Duras.

Duras va en busca de un cine alejado de la espectacularidad y rechaza todas las convenciones del cine narrativo industrial. La parte más visible de ese rechazo concierne a la ficción y sus artificios. Nada de manipular el escenario filmado; para ella, dejar intacto el lugar constituye una enérgica oposición a lo decorativo, al decorado fabricado. Filmes como *Les Mains négatives* (1978) o *Césarée* (1978), rodados en París, en los Grandes Bulevares y entre las Tullerías y la Concordia respectivamente, se componen de largos planos «documentales» cuyo valor y cuyo sentido nacen de su relación dialéctica con un texto en *off* (estamos a un paso de *Trop tôt, trop tard* [1980], de Straub-Huillet). Para Duras, el principio de lo intacto se extiende a cuanto no sea la interpretación del actor. Incluso el *cuerpo* del actor recibe el mismo tratamiento que cualquier otro lugar: ni maquillaje ni trampas; el cuerpo desnudo de Delphine Seyrig en *India Song* (1974) debe mostrarse «con su fatiga y su sudor».[43]

No ocurre lo mismo con la *interpretación* del actor, que, a diferencia de su cuerpo, está desprovista de naturalidad y en consecuencia debe ser estrictamente vigilada, e incluso contenida, por el cineasta. Para Duras lo esencial es impedir la fusión o confusión entre el actor, el papel, el personaje, la persona y la idea de persona; hay que mantener separado al actor de sí mismo, de una excesiva adherencia a su estatuto profílmico. En *India Song*, por ejemplo, las voces en *off* están destinadas a contrarrestar «el inevitable realismo del directo, y el engaño que éste representa».[44] Todos los actores pasan a tener *una misma naturaleza*, en una especie de anonimato del actor. El actor debe generalizar, despersonalizar, en paralelo al trabajo de escritura, donde el afecto debe pugnar por hacerse anónimo. Esta técnica de exteriorización, de disociación del yo infligida al actor responde a una necesidad: preservar el texto. En general se debe preservar el texto en contra del cine, porque el cine aniquila su penetrante capacidad de producir o suscitar imágenes: «El cine intercepta el texto», es su clausura. Y, sin embargo, en lo escrito hay más imágenes que en lo filmado, porque «las palabras tienen una infinita capacidad de proliferar [...] la imagen está ahí, tiene una forma. La palabra no. La imagen no puede decirse, describirse, se limita a estar allí donde está». En suma, la imagen intercepta lo imaginario, mientras que «una palabra contiene mil imágenes». El problema del cine estriba en su dificultad a la hora de designar el lugar del sentido, de permitir su existencia. El cine está demasiado cerca del referente, y en el cine el trabajo del sentido (cuya encarnación más perfecta es la escritura) debe siempre provocarse de forma indirecta y voluntarista. De ahí que, en última instancia, el sentido deba provenir siempre de un texto escrito, y no de la imagen o los actores. La imagen es «transportada por la escritura; antes que nada es dicha en la escritura».

---

[43] *Marguerite Duras*, pág. 86.

[44] *Ibid.*, pág. 80.

A propósito de esa relación que el cine mantiene con la literatura y la escritura, también Straub observa esa competencia entre imágenes literarias e imágenes cinematográficas: «No es posible ilustrar lo que ve [el escritor], así sólo se consigue bloquear la imaginación. Lo que vio se encuentra en las palabras, no puede pasar a las imágenes [...]. Nosotros tomamos palabras y las dejamos intactas».[45] Esas palabras intactas son el motor de las imágenes, no exactamente su fuente como quiere Duras, aunque sí desempeñan el mismo papel paradójico de conducir a la invención de unas imágenes que conserven dentro algo de lo escrito. En el cine de Straub interviene una determinación distinta a la escritura, incluso opuesta a ella (su cine surge de lo real y aspira a regresar a él); el de Duras, en cambio, permanece más envuelto en su origen verbal, escrito, y ante todo se cuida de preservar un lugar ideal del sentido, que no se encuentra ni en la realidad filmada ni, menos aún, en las imágenes visuales, sino en el verbo y su poder (que incluye la capacidad de crear imágenes). Una película es verbo, y sólo por ese camino se convertirá en imagen (de ahí el papel primordial del habla en su cine). La cuestión, así pues, no estriba únicamente en rechazar el cine como espectáculo, sino como barrera ante ese poder del verbo; «el cine» debe limitarse, en consecuencia, a un mínimo estricto: «Cuando hago cine [...] estoy a muerte con el cine».[46]

---

[45] J. M. Straub y D. Huillet, «Cinéma [et] politique», en *Hors-champ*, número especial, Lausana, 2001.

[46] M. Duras, *Les Yeux verts*, págs. 92-93.

ASTRUC: DE LA PUESTA EN ESCENA A LA CÁMARA-LÁPIZ

Esta teoría extrema no fue la primera en hablar de escritura. En la inmediata posguerra muchos expresaron su preocupación por un cine francés que parecía sometido a lo literario y a lo teatral: frente a este cine, la franja activa de la crítica prefería el americano, fundamentado en la acción. Culminaba así, por una parte, la vieja «querella» del teatro filmado que, en la transición al sonoro, había sido una querella territorial y de legitimación: se trataba ante todo de saber cómo iban a repartirse cine y teatro el arte dramático. El teatro de la primera mitad del siglo XX poco tenía que ver con sus orígenes y con su papel en la ciudad griega y, en cierto modo, el cine había ocupado de la noche a la mañana ese espacio, relegando el teatro a la mera experimentación o devolviéndolo, por el contrario, a una estricta convención. Por otra parte, la idea de «puesta en escena», nueva en el teatro —que en su forma original era un arte del texto recitado—, fue rápidamente asimilada y captada por el cine.

Es en este contexto donde deberemos comprender la apología, obra de Alexandre Astruc, de la expresión cinematográfica a través de la puesta en escena. Para Astruc, el teatro es el arte del texto, mientras que el cine es el arte de la *tensión dramática* y del registro de la interpretación del actor; la puesta en escena es el nexo de unión entre ambas preocupaciones. La puesta en escena cinematográfica parte del dato escénico, es decir, de la puesta en situación y del punto de vista, si bien los excede; Astruc, en efecto, identifica ya desde un principio la puesta en escena con un «lenguaje», e incluso una «gramática».[47] El oficio de director (*metteur en scène*) «consiste en explicar una historia con la máxima eficacia, intensidad, sobriedad»,[48] y por ese motivo «la puesta en escena no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una verdadera escritura».[49] En dos célebres artículos de 1948, Astruc llevará la idea hasta sus últimas consecuencias: el cine no es un anexo del arte dramático, ni tampoco su relevo; permite explicar historias (como la novela) y, a la vez, permite que los actores interpreten (como el teatro), de un modo, sin embargo, totalmente nuevo. Esta novedad no se ha explotado lo suficiente y por lo tanto es necesario, partiendo de la operación estética fundamental de ese arte, la puesta en escena, sacarle partido en todas sus posibilidades. «El acontecimiento fundamental de los últimos años ha sido la toma de conciencia del carácter dinámico, esto es, significativo, de la imagen cinematográfica»;[50] con este inesperado sesgo de la «puesta en escena», Astruc da respuesta a la vieja cuestión del cine-lenguaje, del cine como expresión del pensamiento.

---

[47] A. Astruc, *Du stylo à la caméra*, pág. 269.

[48] *Ibid.*, pág. 288.

[49] *Ibid.*, pág. 327.

Es la célebre teoría de la «cámara-lápiz»: el material del cine ya está ahí, automáticamente presente, es la «realidad», lastrada por toda su presencia y por todas sus referencias. El arte cinematográfico debe librarse de ellas, al no ser un arte de la imagen sino de *organización de la realidad*. La imagen fílmica no es más que un medio de reproducción, sin lógica propia; en cuanto al montaje, Astruc únicamente lo contempla como gesto totalmente exterior, capaz a lo sumo de producir sentidos muy primitivos. El gesto que caracteriza al cineasta, el que permite llevar a cabo la paradoja de organizar lo real, es la puesta en escena: gesto lógico, intelectual y sensible al mismo tiempo. El director «lo toca todo», «su almacén de accesorios es la creación entera»,[51] la cual, pese a todo, no pasa de ser un almacén de accesorios. El cineasta escribe: confiere una forma fija a la lógica de la realidad; mediante la puesta en escena (que comprende todos los gestos del cineasta, encabezados, claro está, por el encuadre) articula el sentido de las situaciones y los acontecimientos. Esta escritura posee, como la otra, su propio instrumento, la cámara; pero igual que el lápiz no hace al escritor, no es la cámara la que hace al cineasta, sino... el estilo (la puesta en escena). «Aquí hemos llegado [...]: el cine-confesión, ensayo, revelación, mensaje, psicoanálisis, obsesión, la máquina de leer las palabras y las imágenes de nuestro paisaje personal, la totalidad de las cosas, los objetos, los seres [...], el lápiz que bebe directamente del universo el más formidable vocabulario que un artista haya tenido jamás a su alcance.»[52] Estamos a un paso de Epstein (la confesión y la revelación) y de Pasolini (la escritura de la realidad por sí misma), si bien esta versión insiste en la capacidad dramática y de ficción del cine, más que en su naturaleza de ojo.

HITCHCOCK: EL «SUSPENSE» COMO FORMA SUPERIOR

Astruc se había limitado a poner nombre a una vieja intuición: la cámara es el instrumento de la visión, e incluso de una supervisión, pero en ciertas condiciones también se convierte en instrumento de expresión, a veces muy personal. En 1932, en el momento más bajo de su carrera, Alfred Hitchcock (1899-1980) produjo una película dirigida por otro. Llevó entonces otros dos proyectos como productor, uno de los cuales, muy original, consistía en ofrecer a un escritor «la posibilidad de rodar una película en las calles de Londres con un equipo reducido pagado para todo el año [...]. Tenía la posibilidad de pararse, de empezar de nuevo, y podía coger a dos actores excelentes bajo contrato por un año. En realidad, le ofrecía una cámara en lugar de una máquina de escribir».[53] Desde dentro de la propia industria del espectáculo, ya había captado esa equivalencia entre la cámara y el lápiz, entre estilo de filmación y estilo de escritura.

---

[50] *Ibid.*, pág. 326.
[51] *Ibid.*, pág. 343.
[52] *Ibid.*, pág. 336.

La teoría del cine que desarrolló se basa, al revés que la de Astruc, en la importancia *a priori* de la imagen, pero ambas coinciden en definir un gesto fundamental del cineasta, semejante a una escritura. Para Hitchcock, la imagen es, en principio, lo contrario del verbo: «Cuando se escribe una película, es indispensable separar claramente los elementos de diálogo y los elementos visuales y, siempre que sea posible, conceder preferencia a lo visual sobre el diálogo».[54] Esta imagen, de sentido casi retórico, abunda en sus películas. De la escalera mecánica que desciende para significar la caída moral del personaje en *Downhill* (1927) a la humareda negra a la llegada del tío Charlie en *La sombra de una duda* (Shadow of a Doubt, 1943), recurre a toda la gama de la retórica visual: la indicación ostensible (sus célebres planos de grúa); el subrayado (*light pencil*); la metonimia (el gato negro comido en *Lo mejor es lo malo conocido* [Rich and Strange, 1932], del que sólo vemos la piel). Pero esa herencia de una retórica de la imagen limita con un deseo de realismo documental. Como observa François Truffaut, cuando en *Falso culpable* (The Wrong Man, 1957) Henry Fonda penetra en su celda, las paredes que giran ante la cámara producen un efecto antirrealista, mientras que si viéramos solamente a Fonda sentarse en un taburete, «creeríamos más en ello». Así pues, Hitchcock en general se preocupa por hacer verosímiles sus imágenes: la imagen no debe eclipsar el documento.

Hitchcock es un técnico, y ante todo define sus medios formales, porque en ellos se encarna la significación y son el instrumento para actuar sobre el espectador. El encuadre materializa un punto de vista, pero está estrictamente sometido al efecto sobre el espectador (en cuanto visión bloqueada y totalitaria). Así pues, el primer instrumento de la película no será el actor sino la cámara: «En mi opinión, en una película el actor [...] no debe hacer absolutamente nada. Debe tener una actitud tranquila y natural —lo que, por otra parte, no es tan fácil como parece— y debe aceptar ser utilizado y completamente integrado en la película por el director y la cámara. Debe dejar a la cámara el cuidado de encontrar los mejores acentos y los mejores puntos culminantes».[55] En el *raccord* de mirada, por ejemplo, el término acentuado no es la mirada sino el objeto de la mirada: el actor no debe tratar de dar expresividad a su mímica, ya que será el objeto mirado el que comunique expresión a su mirada. Se reconoce aquí, literalmente, la doctrina popularizada con el nombre de efecto Kulechov, citada por el propio Hitchcock (a propósito de *La ventana indiscreta* [Rear Window, 1954]): «Tomamos un primer plano de James Stewart. Mira por la ventana y ve un perrito que bajan al patio en el cesto; volvemos a Stewart, que sonríe. Ahora, en lugar del perrito que baja en el cesto, presentamos a una muchacha desnuda contoneándose ante su ventana abierta; volvemos a colocar el mismo primer plano de Stewart sonriendo y, ahora, ¡es un viejo crápula!».[56]

---

[53] F. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, pág. 91 (trad. cast.: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2003).

[54] *Ibid.*, pág. 68.

Si el plano tiene una intensidad, la sucesión de planos deberá amoldarse a esas intensidades; la labor del cineasta, según Hitchcock, es un *modelado de las intensidades en el tiempo*: «Comprimir o dilatar el tiempo, ¿no es la primera labor del director? ¿No cree usted que el tiempo en el cine no debería tener relación con el tiempo real?».[57] No andamos lejos de la «organización de lo real» de Astruc, pero en una vertiente más claramente formal. El cineasta opera un trabajo de *puesta en forma* de la película, le confiere su «curva», esa forma de conjunto que jamás debe destruirse dispersándola, interrumpiéndola, sustituyéndola por efectos concretos (así, al final de *Sabotaje* [Sabotage, 1936], la alternancia entre los dos personajes en peligro por separado pone en peligro la unidad, la «gran curva»). Nuevamente, el medio para conseguir esa puesta en forma es el montaje, ya no en el sentido limitado del efecto Kulechov sino como instrumento de creación del ritmo. El famoso *suspense* hitchcockiano recibe así, además de una definición en términos de eficiencia (que veremos más adelante), una definición formal: el suspense no es sólo espera, es la *dilatación* de esa espera y, de manera más amplia, su ritmo, su puesta en duración, su puesta en tiempo.

---

55. *Ibid.*, pág. 126.
56. *Ibid.*, págs. 241-242.
57. *Ibid.*, pág. 78.

En este sentido puede decirse que el suspense tiene *reglas*, de acuerdo con su doble propósito: obtener un efecto controlable, modular la duración. Esas «reglas» empíricas, con las que Hitchcock experimenta sistemáticamente, no se presentan en forma de recetas ni de catálogo, sino solamente en la forma indirecta de *la aserción de control sobre el montaje*. No hay más que «una sola solución» para el montaje de una escena dada, formulación extrema que idealiza una práctica habitual entre los directores de Hollywood, de Ford a Capra o Preminger. En efecto, en ese sistema al cineasta le conviene protegerse frente a los montadores escogidos por los productores; si rueda poco material, calculando ángulos y duraciones a conciencia, solamente permitirá una única solución lógica de montaje y obtendrá así un *final cut* automático. La aportación de Hitchcock, la que hace de él un teórico, consiste en añadir que ese deseo de controlar el montaje supera ampliamente el encuadre y la duración de los planos. *Suspense* podría ser el nombre de su arte de emplear el tiempo como material formal de la película y, por consiguiente, de su tratamiento del espacio y de los cuerpos de los actores. Partiendo de una inquietud de productor —cómo manipular al público—, ofrece, para describir la labor del cineasta, una idea muy cercana a la de la «puesta en escena» y la «cámara-lápiz»: el *suspense* es, a su manera, una escritura: posee su mismo carácter intencional, su mismo rigor formal, su misma aspiración semiótica.

PELECHIAN: LA SINTAXIS «CONTRAPUNTÍSTICA»

Tanto si siguen la corriente dramática como si luchan contra ella, los cineastas de la escritura son cineastas del equilibrio. Mezcla de imagen y realidad reproducida, el cine siempre es para ellos un arte de organización; los más organizadores convierten la puesta en escena en su principal instrumento, mientras que quienes reivindican la literariedad del cine parecen confiarse más al encuentro, al acontecimiento que surge. Sin embargo, hay otras posibilidades, cuando ya no se buscan, como mínimo no de manera exclusiva, el relato y el drama; será en un registro singular, en la frontera entre ficción, documento y archivo, donde encontraremos las concepciones organizadoras más manifiestas.

Recuperando explícitamente las versiones fuertes del montaje propuestas en los años veinte por Vertov y Eisenstein —más en sus aspectos comunes que en sus divergencias—, Artavazd Pelechian designa como objeto común a ambos teóricos la unión de dos planos, concebida por Eisenstein más como conjunción y articulación y por Vertov netamente como disyunción («intervalo»). Pelechian amplía esta idea de «unión disyuntiva» y se propone, partiendo de un par de planos montados, insertar entre ellos un tercer plano, y un cuarto, y uno más, etcétera. La película obtenida al repetir la operación cierto número de veces ofrecerá la característica de haber establecido «uniones» por montaje, pero entre elementos situados a cierta distancia entre sí. La película se transforma entonces en una composición de planos a distancia: «En presencia de dos planos importantes, portadores de sentido, no me esfuerzo en acercarlos ni confrontarlos sino en crear una distancia entre ellos. Si consigo expresar la idea óptima no es a través de la yuxtaposición de dos planos sino de su interacción mediante numerosos eslabones [...]. La expresividad entonces se intensifica y la capacidad informativa de la película adquiere proporciones colosales».[58]

La idea es simple: un plano, en sí, no está cargado de una significación unívoca: para que la adquiera, debemos añadirle al menos un segundo plano (es la idea de Kulechov en terreno dramático y psicológico y la de Eisenstein en terreno semántico). Pero si le añadimos gran número de planos y, además, lo repetimos a ciertos intervalos, entonces podrá liberar un sentido enormemente rico y complejo. Las películas según Pelechian se conciben como extensos comentarios en imágenes de unos cuantos planos esenciales, que sin ese comentario seguirían siendo opacos, neutros y, en el fondo, insignificantes, como el rostro de la niña con que se abre *My* (1970), y que luego reaparece en dos ocasiones, o el *Pensador*, de Rodin, que abre y cierra *Ziemlia lioudei* (1967). El montaje de la película puede compararse entonces a una composición musical. Las relaciones establecidas por ese montaje «en contrapunto» son múltiples; idealmente, conciernen tanto a planos aislados como a bloques de planos, enlazándolos semánticamente. Se trata de desarrollar un tema cada vez, pero en un sentido no musical, ya que los elementos de la estructuración interactúan por su significación.

La principal consecuencia de esta teoría es su abstracción: en efecto, las relaciones no se establecen solamente entre planos sucesivos, sino entre elementos de tamaño variable, y en todos los sentidos. En otras palabras, el «montaje en contrapunto» es un principio activo de estructuración (otra clase de «escritura») que informa la película entera. Entonces el problema —el mismo que encontramos, por ejemplo, en el ideario de un Robbe-Grillet— será, evidentemente, el de la percepción de esas estructuras. ¿Con qué medios cuenta realmente el espectador para percibir, reconocer y recomponer esas estructuras complejas, sobre las cuales descansa en última instancia el sentido? Pelechian no nos lo dice, si bien esboza una respuesta cuando subraya que su «montaje en contrapunto» está destinado a producir dinamismos semánticos en lugar de significaciones rígidas, al provocar sin cesar procesos de intercambio, inestabilidades, desplazamientos.

---

[58] A. Pelechian, «Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance», *Trafic*, 2, primavera de 1992, pág. 97.

GIANIKIAN, FLEISCHER: LA RECOMPOSICIÓN

La actividad de composición es aún más manifiesta cuando el cineasta ha renunciado a rodar su propio material y construye su película a partir de planos preexistentes, «encontrados». La práctica del *found footage* es frecuente en el llamado cine «experimental», pero casi nunca viene acompañada de una teoría, ya que los artistas dedicados a esta clase de cine parecen confiar más en su intuición o bien se dan por satisfechos con su principio básico.

Un caso particular —casi un «género» desde los años ochenta, quizá pariente lejano del *collage* pictórico o del fotomontaje— es el de aquellas películas que, a partir de una colección de filmes, tratan de expresar mediante el montaje cierta idea, siempre de orden histórico. Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi han realizado de este modo numerosos filmes siguiendo unos principios invariables: recopilar películas antiguas (mudas, generalmente teñidas, más o menos anónimas, a menudo documentales); clasificarlas y hasta cierto punto «catalogarlas» implícitamente a fin de crear un «archivo de archivos»,[59] con sus propias clasificaciones y sus propias lógicas; refilmarlas siguiendo una modalidad analítica que permite entrar en la sustancia misma de las películas utilizadas, penetrarla y transformarla, re-elaborar completamente el movimiento, a veces anulándolo; presentar los fragmentos así producidos según una lógica mitad demostrativa, mitad musical. Las películas «de compilación» que realizan son, en sus propias palabras, «catálogos» y «viajes» a un tiempo. Se trata de estructurar, conferir una lógica estricta, y elaborar un texto flexible, fluido, seductor. No se puede estar más cerca de una escritura.

---

[59] Y. Gianikian y A. Ricci Lucchi, «Notre caméra analytique», *Trafic*, 13, invierno de 1995, pág. 35.

Trabajando con los copiones de rodaje de *Una partida de campo* (Partie de campagne, 1936), de Renoir, o con un corpus de filmes primitivos (principalmente franceses), Alain Fleischer también se ha transformado en «tipólogo», por mucho que su actitud sea más ideológica, e incluso sociológica, que estética. Para *Un monde agité*, realizado a partir de doscientas películas más o menos anónimas, comenzó clasificando «unos ochenta y dos temas y figuras recurrentes, constitutivos de todos esos relatos filmados».[60] Trabajando con espíritu estructuralista o «formalista», Fleischer construyó su película a partir de esos temas y figuras que suministraron el hilo conductor; luego la cuestión —práctica y también teórica— fue adecuar cada fragmento de filme al nuevo contexto narrativo, diegético y figurativo que se le impuso. Estamos, en mayor medida que con las refilmaciones decididamente ensoñadoras de los Gianikian, ante una lógica del *cut-up*, del *collage*, pero ahora en sentido literario y no pictórico. De todos modos, aquí lo importante no es tanto que Fleischer sea novelista (en igual medida que cineasta) como la relación que puede establecerse entre esa «agitación» de la pantalla y las bellas reflexiones del cineasta sobre la imagen cinematográfica como *eso que hace la luz en la oscuridad*:[61] una escritura luminosa.

La poesía

Escribir en imágenes, viejo sueño recurrente de todo el siglo XX desde sus vanguardias «históricas», debe pues adoptar siempre formas complejas, desde el momento en que se pretende igualar e incluso mimetizar la escritura en sus posibilidades lingüísticas (racionales, lógicas, conceptuales). Sin embargo, la equivalencia nunca se realiza hasta el final: en la «cinescritura» siempre hay mucho de metáfora. Por eso la relación entre lenguaje e imagen en movimiento ha parecido más inmediata —y tal vez se haya buscado más temprano y con mayor inmediatez— en un terreno poético y no lógico. Allí donde el propio lenguaje se hace imagen, la imagen debería tener más opciones de convertirse en el equivalente del lenguaje, tanto si lo imita como si no.

---

[60] A. Fleischer, «Regard calme sur un monde agité», *Trafic*, 31, otoño de 1999, pág. 45.

[61] A. Fleischer, *Faire le noir...*, 1995.

EL FLUIDO FOTOGÉNICO: JEAN EPSTEIN

Dominar el misterio de la poesía ha sido la obsesión de innumerables cineastas desde los años veinte. Cineastas marginales, «experimentales», vanguardistas, a veces menos relacionados con el medio cinematográfico que con el de las artes plásticas (Fernand Léger, Man Ray o Marcel Duchamp) o la poesía (Antonin Artaud, Robert Desnos); más recientemente, cineastas que pasan de un arte a otro, enlazando el cine con la música, la pintura, la poesía. La poesía, sin embargo, es eso que no se teoriza, salvo en sus formas más externas y en las épocas de mayor clasicismo. Desde el Romanticismo, la poesía es en Occidente sinónimo de lo inefable, lo que precisamente no puede decirse de otro modo que en poesía, lo inaccesible al lenguaje racional. La teoría de la poesía cinematográfica es, por lo tanto, rara, difícil, excepcional, singular.

Inmerso en la fascinación por las virtudes aún por descubrir de la imagen, combinando una inconfesada herencia simbolista con un vanguardismo declarado, Jean Epstein (1897-1953) fue uno de los más consecuentes ilustradores de este conflicto. Contrario al naturalismo y al declive del simbolismo, en los que ve las dos principales influencias del cine mudo, enemigo del «realismo» por juzgarlo reductor, el joven Epstein persigue una estética del cine a partir de esta premisa: «La literatura moderna y el cine son igualmente enemigos del teatro». Pese a todo, esa estética entrevera rasgos de modernidad y rasgos simbolistas: rapidez mental y sucesión por un lado, sugestión, proximidad y sensualidad por el otro. El cine «no cuenta, indica», obliga a ver velozmente a riesgo de no ver nada, pero a cambio ofrece «el milagro de la presencia real», se catapulta en la intimidad de las cosas. Por otra parte, la estética del cine, arte nuevo y no académico, solamente puede ser efímera: «Hay muy pocos críticos literarios que no hayan escrito que una bella imagen poética debe ser eterna. Es una idiotez [...]. El reflejo de belleza se fatiga: la imagen, cuando envejece, se vuelve un cliché [...]. La escritura siempre envejece» (1921).[62]

La *fotogenia* aparece entonces como la solución ideal a esa búsqueda. La «fotogenia» había sido primero una noción de fotógrafo: es fotogénico lo que produce una imagen clara (Littré); luego se restringió a los objetos humanos, la carnación, la piel, la carne fotografiada. Cuerpo fotogénico es aquel cuya complexión tiende a presentar un tono bello en fotografía. Poco a poco, la idea de luz se fue perdiendo y se mantuvo la de belleza, encanto, atractivo, seducción. A principios del siglo XX, la fotogenia pasó a ser una misteriosa relación entre la fotografía en general y ciertos seres que se prestan a ella. Recuperando el término en 1919, en una serie de artículos con este subtítulo, Louis Delluc (1890-1924) se ciñe al aura de misterio del término, y no trata de definirlo mejor. Lo esencial es olvidar la fotografía: la fotogenia fotográfica no tiene interés, porque no es otra cosa que una insignificancia, el empalagoso encanto de una fisonomía. El cine, en cambio, nos enseña que la fotogenia puede ser algo muy distinto, más allá de la mera fotografía. En 1920, la principal diferencia entre el cine y la fotografía continúa siendo el movimiento: por eso Delluc y su círculo acabarán identificando fotogenia, movimiento y «cinematograficidad».

---

[62] J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tomo I, págs. 68-69.

Epstein sigue esta línea. En *Bonjour Cinéma* (1921), la fotogenia es lo contrario de lo literario y lo folletinesco: «Rostro de la belleza, es el gusto por las cosas. Lo reconozco como una frase musical amenazada por los sentimientos que la acompañan, específicos [...]. Nuestro ojo no alcanza a distinguirlo directamente, salvo que esté muy habituado. Un objetivo lo centra, lo drena y destila entre sus planos focales la fotogenia. Esta visión, como la otra, tiene su óptica».[63] En un intento de delimitar el lugar de lo fotogénico en el filme, empieza creyendo que lo hallará en el primer plano, «alma del cine»: el primer plano, sin embargo, no es más que una *condición*, ni suficiente ni realmente necesaria. Mucho más importante es este otro rasgo de la fotogenia: por esencia es fugitiva, lábil, efímera. «No digáis: el obstáculo y el límite hacen el arte, cojos que rendís culto a vuestro báculo. El cine demuestra que estáis equivocados. Todo en él es movimiento, sin obligación de estabilidad ni equilibrio. De entre todos los logaritmos sensoriales de la realidad, la fotogenia es el de la movilidad.»[64] Ligada a la celeridad, la fotogenia es veloz y fugitiva: «Un aspecto es fotogénico si se desplaza y varía simultáneamente en el espacio y el tiempo». Los ejemplos de momentos o temas que Epstein considera fotogénicos tienen así poco que ver con la típica concepción de la fotogenia, como en este comentario sobre Charlot: «Toda su interpretación son reflejos de nervioso fatigado. Un timbre o un claxon le sobresaltan, le ponen en pie, inquieto, la mano en el corazón a causa de la exaltación de la estocada. Esto no es tanto un ejemplo como una sinopsis de su neurastenia fotogénica». Y, en general, este aforismo: «Un rostro nunca es fotogénico, pero su emoción a veces lo es».[65]

---

[63] *Ibid.*, pág. 91.

[64] *Ibid.*, pág. 94.

[65] *Ibid.*, pág. 102.

El término resultaba cómodo por su vaguedad. Epstein le fue fiel, sin querer precisarlo demasiado, pero convirtiéndolo en la virtud específica del cine, su virtud de poesía, inefable como la poesía y conmovedor como ella: «Con la noción de fotogenia nace la idea del cine-arte. Pues cómo definir mejor la indefinible fotogenia sino diciendo: la fotogenia es al cine lo que el color a la pintura, el volumen a la escultura: el elemento específico de ese arte».[66] La fotogenia es la *virtus artistica* del cine. No requiere, pues, ninguna definición específica. De ahí que Epstein recupere el término exactamente diez años después, en 1934-35, esta vez para anunciar una «fotogenia de lo imponderable». El énfasis se ha limitado a pasar, simplemente, de la fotogenia a lo imponderable: el cine se ha convertido en un arte de lo invisible.

PASOLINI: EL «CINE DE POESÍA»

Cuarenta años después, Pier Paolo Pasolini titulará uno de sus artículos «Por un cine de poesía» (1966). La definición que propone, harto técnica, se basa en la noción de estilo indirecto. La ecuación «cine de poesía = estilo indirecto libre en el cine» es planteada de forma expresa, en torno a una equivalencia esencial: al estilo directo en literatura le corresponde el plano subjetivo clásico (por ejemplo, el «punto de vista del muerto» en *Vampyr, la bruja vampiro* [L'étrange aventure de David Gray, 1932], de Dreyer); al estilo indirecto libre le corresponde la «subjetiva indirecta libre», es decir, la historia contada a través de un personaje. Pero en este terreno las dificultades no son tanto de poesía como de poética y casi de poyética, del arte de hacer. Puesto que no existe una lengua del cine, tampoco existen «sublenguas», esos lenguajes de clase atribuibles a los personajes por el literato, y que constituyen, en literatura, el medio esencial del estilo indirecto libre. Por consiguiente, las distintas miradas proyectadas por el director y por el personaje difieren en sus características *psicológicas*, no *lingüísticas*. Conclusión: el cineasta, a diferencia del escritor, opera en el nivel estilístico y no en el lingüístico,[67] y la subjetiva indirecta libre se basa en la adopción de un procedimiento estilístico y no lingüístico. En *El desierto rojo* (Deserto Rosso, 1964), Michelangelo Antonioni contempla el mundo identificándose con su heroína neurótica, y ello le conduce, no a sostener un discurso en voz

---

[66] *Ibid.*, pág. 145.

[67] P. P. Pasolini, *L'Expérience hérétique*, pág. 147.

«interior», sino a filmar de cierta manera, a «sustituir, en bloque, la visión del mundo de una neurótica por su propia visión delirante de esteticismo: sustitución en bloque que se justifica por la posible analogía de las dos visiones».[68]

Sorprende en la teoría del «cine de poesía» la ausencia casi total de prescripciones formales o estilísticas, si exceptuamos las reflexiones sobre el plano secuencia, que son negativas. El plano secuencia infinito es un ideal virtual del cine como máquina y, por consiguiente, no debe confundirse con lo que sucede en una película concreta; en la medida en que es inestructurado, es plenamente cinematográfico (la máquina cine en estado bruto) pero antifílmico, ya que el cine es estructuración; en ello estriba esencialmente la crítica de Pasolini a Straub.[69] La poesía se basa en la transformación de estructuras en otras estructuras, en el *devenir* de las estructuras y los lenguajes, en la transmutación de lenguajes en lenguajes. El lenguaje de la realidad, basado en signos pese a todo no verbales, se convierte en lenguaje verbal, y esa traducción es a su vez traducida a otro lenguaje, el del cine, «lengua escrita de la realidad», lenguaje de la realidad *imaginada*; idea central a la que Pasolini vuelve una y otra vez. Todas sus indicaciones concretas apuntan en esa dirección. Uno de los rasgos importantes del lenguaje reproducido en los filmes es su *oralidad*: también es sonoro (y potencialmente musical). Por consiguiente, realiza de manera casi automática el ideal del lenguaje poético, que es el de mantener una ambivalencia de sonido y sentido. Los acentos, las formas de hablar, el flujo oral y el ritmo son otros tantos rasgos mediante los cuales el lenguaje hablado en un filme se convierte en factor de poesía. De forma análoga, el tiempo del cine, mecánicamente identificable al tiempo real, es en realidad muy distinto, porque está modulado dramáticamente, y a partir de esa modulación se construye rítmicamente (ensamblando elementos de ritmo o *ritmemas*).[70]

Tan clásica concepción opone a Pasolini al *underground* norteamericano, al que no duda en identificar como poesía, pero poesía muerta: los cineastas *underground*, «como toda vanguardia», dedican mayor atención a su propia condición de poetas que a la realidad. Para Pasolini, el cine es una mezcla de poesía y prosa. Pero su adscripción a la prosa es histórica y convencional: principalmente, es el resultado del desarrollo de la convención narrativa, basada en procesos más racionales, de «comunicación», que recuperan otros procesos anteriores, en especial los literarios: el cine es una especie de equivalente de la literatura popular, de la literatura de éxito, pero con retraso. Su adscripción a la poesía, por el contrario, aunque también posea un aspecto histórico (que hace corresponder el cine de poesía a la «novela sin novela»), es más fundamental. Los *imsignos* se basan en procesos psíquicos irracionales, la memoria, el sueño, la «comunicación con uno mismo»; son, en suma, del orden de lo lírico-subjetivo. La película es una mezcla de irracionalidad y racionalidad, de narratividad prosaica y un «*monstrum* hipnótico», de un «subfilme mítico e infantil»: es este segundo aspecto el que deberá desarrollar y subrayar el cine de poesía.

---

[68] *Ibid.*, pág. 149.
[69] *Ibid.*, pág. 251.
[70] *Ibid.*, pág. 266.

COCTEAU (Y ALGO DE BRESSON): EL ESPÍRITU DE POESÍA

Existen muchas otras tentativas de definir la poesía, tanto en palabras como en imágenes en movimiento. Las de Epstein y Pasolini tienen el singular mérito de haber sido objeto de una sistemática investigación a lo largo del tiempo, y representan las dos grandes direcciones posibles: la del «todo imagen», con la inefable fotogenia, y la de lo verbal en la imagen. Una es histórica y codificable, y la otra escapa potencialmente a toda regla. Fuera de estas dos direcciones, la poesía sólo puede afirmarse, anhelarse, buscarse —a veces ardientemente—, pero apenas puede definirse.

Jean Cocteau (1889-1963) es, sin lugar a dudas, quien más constantemente ha insistido en el tema. De *Sang d'un poète* (1930) a *Le Testament d'Orphée* (1959-1960), su obra cinematográfica vive obsesionada por la figura del poeta, y el cine sólo tiene valor y sentido para él cuando se esfuerza en ser poesía, puesto que no hay arte que no pueda reducirse a la raíz poética. Genial manipulador y donante de palabras, Cocteau también tenía talento para las artes plásticas y la música (era un pianista competente), pero se negaba a someter su producción literaria, plástica y cinematográfica a cualquier regla. El cine fue desde el principio algo natural en él, aunque en el fondo no era sino una manifestación del arte, esto es, de la poesía, esto es, de la parte onírica y maravillosa del pensamiento humano.

Cocteau alimenta una noción compleja y paradójica de la poesía, romántica y clásica a un tiempo. La poesía es aquello que escapa sin cesar, aquello que no puede perseguirse ni alcanzarse por medios totalmente conscientes. «No debe confundirse la escritura con el estilo, la poesía con las cosas poéticas. La poesía debe emanar de no se sabe dónde, y no de la intención de hacer poesía: ésa es la poesía más intensa.»[71] Simultáneamente, nada le horroriza más que lo difuso, lo vago, la «poesía» post- y seudosimbolista. La poesía es «el murmullo de lo anónimo»,[72] surge de un gran fondo colectivo, humano pero impersonal; es la manifestación primordial del otro, y en ello el arte —literatura, pintura o cine, todo es uno— se asimila al pensamiento; al mismo tiempo, emana de una necesidad interior del artista, es su parte irreprimible e incontrolable, el flujo del alma que expresa la poética prosa del mundo, como dijeran Hölderlin o Novalis. Pero Cocteau pone freno a este desahogo romántico con las riendas de una estricta vigilancia que prohíbe el «cualquier cosa»; si predica la inventiva como desobediencia, es porque reconoce el poder de la norma. Lo mismo para su elogio del amateurismo, apología no de la incompetencia sino de la libertad de invención.

El testimonio más perdurable e importante del Cocteau poeta cinematográfico son sus películas. Si tuviéramos que resumir su ideario en una frase, sería ésta: no quieras atrapar la poesía, la ahuyentarás. La influencia de Cocteau ha sido, desde este punto de vista, considerable. Así en la frase de Bresson, «No corras tras la poesía»,[73] y en muchas otras observaciones de las *Notas sobre el cinematógrafo* (término que, subrayémoslo, es opuesto por Bresson al simple cine, igual que hace Cocteau). Ante la frase de Bresson ya citada: «Soñé que mi película se hacía paso a paso bajo la mirada...»,[74] resulta difícil no pensar en tales apariciones literales de imágenes en *Le Testament d'Orphée* o *Le Sang d'un poète*. Cuando dice: «Mi película nace por primera vez en mi cabeza, muere en el papel; la resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo, que son inmolados en el celuloide pero que, dispuestos en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua»,[75] vuelve a ser una imagen de Cocteau. E incluso esto: «Novedad no es ni originalidad ni modernidad». (¿Hará falta recordar que Cocteau escribió el diálogo de *Les Dames du Bois de Boulogne* [1945] y que los dos cineastas se volvieron a encontrar en la fundación de *Objectif 49* tras la guerra?)

---

[71] J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, pág. 141.

[72] *Ibid.*, pág. 36.

[73] R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, pág. 35 (trad. cast.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora, 1997).

[74] *Ibid.*, pág. 128 (Citado más arriba, pág. 57).

[75] *Ibid.*, pág. 20.

A decir verdad, la influencia de Cocteau ha sido, para bien y para mal, el rasgo que más comparten muchos cineastas, de Tarkovski a Godard y de Leos Carax a Kenneth Anger. Sucede que, al negarse a definirla de otro modo que como aquello que no se define, había privilegiado una exigencia de poesía que muchos otros habían de rescatar después de él.

3. Maquinarias y maquinaciones

> La claridad de la concepción en el sueño suprime la desconfianza, salvo que la cosa sea muy extraordinaria, como cuando por ejemplo uno sueña que cae desde gran altura sin hacerse ningún daño: en tales casos uno suele despertar.
>
> THOMAS HOBBES, *De la naturaleza humana*

Hasta el momento hemos tomado la teoría del cine por su naturaleza de teoría (producción de conceptos) y por su objeto más central y profundo, la «ontología» del cine (¿imagen, documento, acto poético?). Esta perspectiva supone, hasta cierto punto, haber obviado que el cine, arte intelectual y *cosa mentale* tanto como se quiera, es también el producto de una práctica casi siempre de gran envergadura. Hay cineastas que trabajan en solitario, con un equipo reducido (caso de numerosos cineastas «experimentales»). Pero lo que todavía hoy se sigue llamando «el cine» es principalmente una enorme máquina que sirve para producir imágenes, espectáculos y relatos, y que así participa a gran escala en la vida de los signos, las ideas, las opiniones y los afectos en la sociedad.

En la reflexión de los cineastas, pocas veces esa vertiente industrial, comercial, técnica y espectacular del cine ha sido pensada en sí misma. Los cineastas productores, incluso los más atentos al *box office*, casi nunca han emitido juicios sobre su práctica en términos de economía o sociología aplicadas. En cambio, de manera más difusa, dicho aspecto ideológico del cine subyace en numerosas reflexiones acerca de la responsabilidad y las capacidades políticas de los cineastas. ¿Qué puede hacer el cine, si su poder se ejerce sobre seres humanos contemporáneos del cineasta y que comparten con él sus condiciones de existencia? ¿Qué lugar ocupa el cineasta en la Ciudad, si no es solamente un artista?

El espectáculo y el espectador: la eficiencia

Se trata en primer lugar —es lo más espontáneo— de preguntarse cómo se reciben las películas: se trata de hacerlas anticipando cuál va a ser esa recepción, y, si es posible, modulándola. El primer objeto de teorización sobre la institución cinematográfica es el público y el espectador.

LA PARTICIPACIÓN EMOCIONAL: HITCHCOCK Y EL SUSPENSE

«Cuanto más conseguido sea el malo, más conseguida será la película»; «No hay que confundir el *suspense* con la sorpresa»; «Mis películas no son trozos de vida, son trozos de pastel»: estos aforismos, y otros de similar índole, forman parte de un estilo, de un personaje, y no cabe imaginar a Hitchcock sin esas declaraciones a medio camino entre la sentencia y el chiste. Hitchcock no es un teórico puro: su teoría, pragmática, guarda una íntima relación con sus producciones, cuyas lecciones se limita a sistematizar; está presidida por la búsqueda de eficacia; es susceptible de variaciones y acomodamientos, sin que ello le impida ser bastante normativa. Como hemos visto, Hitchcock comenzó su carrera mucho antes del advenimiento del sonoro; dirigió una docena de películas mudas, que le dejaron la perenne convicción de que el cine es, por encima de todo, creación de imágenes. Además, quizá el cine fuera para él un arte (jamás se pronunció al respecto), pero ante todo es un espectáculo. Cuando relaciona el cine con el teatro lo hace porque son dos formas de espectáculo, dirigidas a un público y que ante todo deben tratar de cautivarlo. La diferencia estriba, simplemente, en que el teatro sigue siendo artesanal, mientras que el cine es un espectáculo industrializado, producido por una maquinaria elaborada, costosa... y muy eficaz.

Hitchcock detestó el amateurismo más que ningún otro cineasta. Consideraba parte integrante del oficio el ocuparse de la carrera de una película, sin que le importara convertirse en publicista de sus propias realizaciones. Se veía a sí mismo como alguien más profesional que sus colaboradores (de ahí sus críticas, a veces severas, a los técnicos, en especial a los actores). Se preocupaba por el detalle, por la perfección de la obra bien hecha, artesanal y consciente: «Mire, esas cosas hay que hacerlas... Se trata siempre de llenar la tapicería y a menudo la gente dice que tiene que ver varias veces la película para poder observar todos los detalles. En realidad, la mayoría de cosas que ponemos en una película se pierden, pero, sea como sea, juegan a su favor cuando la reestrenamos varios años después; nos damos cuenta de que sigue siendo sólida y que no ha pasado de moda».[1] Su profesionalismo reviste dos aspectos complementarios: 1) la competencia, pero una competencia que no está prefijada: el profesional debe saber hacer cuanto pueda hacerse con el material, sin limitarse al dominio, por perfecto que sea, de una fórmula dada; 2) el rechazo de la improvisación. Hitchcock se aplica a sí mismo esos dos preceptos, sobre todo el segundo (la famosa declaración, citada a menudo, según la cual la película termina una vez escrito el guión). Lo que se perfila aquí es, en suma, una ideología del dominio. Sus reflexiones sobre el dispositivo y la institución, sobre la forma y sobre el espectador están inextricablemente unidas. En cierto modo son lo mismo: una reflexión sobre la máquina-cine, el cine como maquinaria del espectáculo, del imaginario. Es la cuestión, fundamental, de la *eficiencia*. En realidad, todo ese dominio está justificado y orientado por una sola consideración: el deseo profundo de «*dirigir* al espectador», como dijo en una famosa frase a propósito de *Psicosis* (Psycho, 1960).

La «dirección de espectadores» adopta múltiples formas, pero todas ellas confluyen en el siguiente principio general: es preciso disminuir la parte intelectual de la actividad del espectador y aumentar su parte emocional. De ahí su desprecio por los dramas de intriga policíaca, en los que «no hay suspense sino una especie de interrogación intelectual. El *whodunit* suscita una curiosidad desprovista de emoción».[2] En su cine, por el contrario, la parte emocional es suscitada, «trabajada», aumentada de modo sistemático. Tal es el sentido que Hitchcock atribuye a su tema principal, el del «falso culpable», que facilita la identificación del espectador y le induce a participar en el sentimiento del peligro. Este tema, que la crítica *auteuriste* vio como la marca del genio obsesivo, está por lo tanto principalmente determinado por un deseo de eficacia: todo Hitchcock está ahí. Debemos añadir aún otro aspecto, más generalmente psicofisiológico: la identificación no sólo debe producirse con el personaje, sino también con la situación, de forma prioritaria incluso: Hitchcock considera que el espectador se identifica *con el personaje en peligro*, sea o no sea el héroe, sea o no sea el villano (el fenómeno, evidentemente, será más intenso si el personaje en peligro resulta simpático).

---

[1] F. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, pág. 234.

[2] *Ibid.*, pág. 79.

Este principio de identificación constituye el aspecto psicológico de la noción de *suspense*, cuyo aspecto formal comentamos anteriormente. Independientemente de los medios concretos de su realización, el suspense aspira a una especie de *contaminación emocional*, que debe poner al espectador en un estado en el que deje de ser amo de sus reacciones. Recordaremos aquí la oposición, subrayada por Hitchcock en sus entrevistas, entre suspense y sorpresa: en el suspense el espectador es informado del peligro, no así en la sorpresa; de este modo, cuando se produce el acontecimiento peligroso, la sorpresa arrebata al espectador quiéralo o no, y su efecto sólo dura lo que un choque; en cambio, el suspense pone al espectador del lado de la película, en realidad como una especie de codirector, que espera el acontecimiento y lo hace resonar mucho más intensamente cuando se produce. La idea no es original y otros cineastas repararon en ella. Mucho antes de la gran entrevista de Hitchcock con Truffaut, Carl Theodor Dreyer (1889-1968) había formulado una observación análoga: «Imagine que estamos sentados en una habitación normal. De repente se nos dice que hay un cadáver tras la puerta. En un instante, la habitación en la que estamos ha cambiado por completo».[3] Es el principio de contaminación emocional del suspense hitchcockiano: algo invisible pero conocido puede teñir el decorado, la atmósfera, la escena, la acción, el diálogo, hasta el punto de volverlo inquietante o misterioso y transformar por completo la percepción del espectador.

Desde esta perspectiva («Crear la emoción y preservarla») se van elaborando progresivamente cierto número de leyes constitutivas del suspense, que podríamos resumir en una fórmula: el público debe encontrarse en posición de dominio *intelectual* (imaginario) para dejar así de dominar la situación *emocional*. Existe casi una proporcionalidad entre el saber del espectador y su implicación emotiva en la situación «suspendida», y de ahí la incansable búsqueda de claridad narrativa por parte de Hitchcock: «A menudo me he dado cuenta de que ciertas situaciones de suspense quedan comprometidas cuando el público no comprende claramente la situación. Por ejemplo, dos actores llevan trajes casi iguales y el público no los distingue: el decorado es confuso, la gente no reconoce muy bien los lugares en los que se encuentra y, mientras el espectador trata de reconstruir la verdad, se desarrolla la escena y queda vacía de toda su emoción. Es preciso clarificar constantemente».[4] El espectáculo no se hace para que sea complicado y haga reflexionar, sino para que sea simple y provoque la participación emocional (no andamos lejos de la *catarsis* aristotélica). Existirá así un verdadero didactismo de la película, destinado a informar, e incluso a formar, al espectador; en la versión sonora de *El hombre que sabía demasiado* (The man who knew too much, 1956), los címbalos aparecen en los títulos de crédito, con la palabra «címbalos» escrita al lado, de manera que todo el mundo comparta su saber al respecto y nada perturbe la puesta en escena del suspense durante el concierto.

---

[3] Declaración de Dreyer a Ebbe Neergaard (1950), citada por Tom Milne, *The Cinema of Carl Dreyer*, Nueva York y Londres, Barnes & Zwemmer, 1971, pág. 109.

Truffaut concluye: «Su trabajo se efectúa de manera que las reacciones del público formen parte de sus películas». Hitchcock nunca dejaría de corroborarlo, como cuando dice, a propósito del beso de *Encadenados* (Notorious, 1946): «Me daba cuenta de que la cámara, que representaba al público, debía admitirse como una tercera persona unida a ese largo abrazo. Daba al público el gran privilegio de besar a la vez a Cary Grant y a Ingrid Bergman».[5] Jean-Luc Godard, por su parte, dedicó a Hitchcock un extenso pasaje de un episodio de las *Histoire(s) du cinéma*, elogiando al cineasta inglés por haber sabido ser un artista completo, es decir, un gran creador de formas e imágenes y, al mismo tiempo, un maestro de la eficiencia: «Triunfó allí donde Julio César, Napoleón y Hitler fracasaron: ejercer el control del universo». Fórmula provocadora pero en el fondo idónea para la figura hitchcockiana.

La participación sustancial: Eisenstein y el éxtasis

Anteriormente también hemos visto las notables teorías de Eisenstein, su esfuerzo por aplicar a una reflexión sobre el cine la «dialéctica de la naturaleza» de Engels. Hemos visto que los modelos del «montaje intelectual», del «monólogo interior» y del «pensamiento prelógico» se basan, por distintas razones, en la hipótesis de una consustancialidad entre el psiquismo del espectador y los mecanismos semánticos de la película, y que de esa conjunción *de naturaleza* resulta la participación emocional del espectador. Se da en Eisenstein una tendencia realmente formalista, que le induce a pensar que la forma de la película —su montaje, su ritmo, la tonalidad de sus imágenes—, al reflejar la forma del pensamiento en su faceta más espontánea (monólogo interior, pensamiento primitivo), determinará reacciones espontáneas y primitivas, involuntarias y, por ello, tanto más intensas.

---

[4] F. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, págs. 100-101.

[5] *Ibid.*, pág. 293.

Curiosa teoría, puesto que, en apoyo de su intuición, Eisenstein sólo dispone de modelos muy clásicos del sujeto: sujeto directamente asimilado a su definición epistemológica, como sujeto trascendental (o puro) que coincide con el conjunto de leyes universales del pensamiento, según un esquema de remotas resonancias kantianas. Eisenstein se encuentra así mal pertrechado, *a priori*, para examinar el *acto* intelectual y afectivo del espectador, acto que no consiste en una mera reaserción de las leyes del pensamiento sino, por el contrario, en su cuestionamiento o alteración. Precisamente fue la conciencia de esa dificultad lo que llevó a Eisenstein, en los diez últimos años de su vida, a volver una y otra vez a la cuestión del espectador, para reelaborar sus primeras ideas, demasiado simples. La teoría del montaje intelectual se basaba en una convicción: uno puede influir al espectador en la dirección deseada, comunicarle un sentido, e incluso, mediante una forma lo bastante elaborada, unos afectos que acompañen a ese sentido y lo consoliden. Tras su paso por el pensamiento prelógico, Eisenstein se dio cuenta de que el sentido no es una mercancía ni una cosa, sino un proceso, una dinámica, y, por lo tanto, no se transmite de manera tan elemental: es preciso reconstruirlo cada vez.

Para armonizar esa constatación (el sentido es incierto, es sentido en movimiento) con su deseo de «informar» o «formar» al destinatario de sus obras, Eisenstein desarrollará la noción de éxtasis. Primero el éxtasis será, en *La naturaleza no indiferente* (1940-1945), el grado más elevado de actividad, intelectual y emocional, del espectador. A esa actividad la llama «extática» porque consiste en un «salirse de uno mismo», de acuerdo con la etimología griega *ek-stasis*. El sujeto espectador «sale de sí mismo» para desbordarse y perderse en una fuerza que lo supera. Desde este punto de vista, el éxtasis es un ideal límite de la acción del filme: es el cenit del *pathos*, ese valor privilegiado durante los años treinta en el seno del «realismo socialista», de manera bastante vaga, para designar el hecho de que las películas debían conmover al espectador.

Pero al abandonar la noción banal, cómoda e imprecisa de *pathos* por la de éxtasis, Eisenstein no se contenta con presentar una imagen más potente de la reacción del espectador. El éxtasis es una noción con una larga historia (tiene puntos de contacto con lo dionisíaco) y ha designado siempre una especie de exceso psíquico. En varios ensayos (en su mayoría reeditados en *Cinematismo*), Eisenstein apunta explícitamente a la relación entre éxtasis, embriaguez, droga, sueño y contemplación religiosa; esto es, que en general el éxtasis se produce sobre el fondo de una desconexión del estado de vigilancia intelectual normal. Dado que dicha constatación resulta un tanto peligrosa desde un punto de vista teórico (¿cómo aplicar a una obra de arte una teoría de la desconexión psíquica?) y más aún desde una óptica política (¿cómo manipular esa técnica de manipulación que escapa al *socius*?), la tesis de Eisenstein consiste en demostrar que esa actividad psíquica singular es en realidad *una forma*, neutra ante cualquier posible contenido. Dos consecuencias se derivan:

- podemos orientarla: el éxtasis sirvió en otros tiempos a la religión (véanse las técnicas extáticas propuestas por Ignacio de Loyola en *Manresa*, que Eisenstein comenta en varias ocasiones); pero también puede servir en nuestros días a otros fines, por ejemplo... el comunismo;
- pese a todo, el éxtasis en sí tiende a mantenerse más o menos separado de los contenidos que transmite: dicho de otro modo, corre siempre el riesgo de convertirse en un fin en sí mismo.

Durante el último período teórico de Eisenstein, el éxtasis designa a la ley interna del pensamiento-cine, la ley teórica del cine como fuente o vehículo de pensamiento y emoción al mismo tiempo. Si el cine «reproduce los fenómenos según todos los rasgos del método que produce el reflejo de la realidad en el movimiento del proceso psíquico»,[6] entonces el cine deberá imitar, reproducir el éxtasis, para así producirlo en la realidad, en el espectador. El éxtasis es eso que llega al espectador (y le hace salir de sí) porque está *dentro* de la película (dándole su lógica formal, a base de «saltos dialécticos»); la relación entre película y espectador queda asegurada por las leyes de la naturaleza, que permiten comunicar una forma y una emoción. Con esta teoría estamos, en cierto sentido, en los antípodas de Hitchcock, aunque sin abandonar su mismo terreno. Se trata de saber cuán eficiente puede ser la película, qué acción e influencia puede ejercer sobre el espectador. Se trata del dominio del cineasta, que quiere calcular todos los aspectos formales de su obra, así como, cosa más improbable, su acción y su efecto. Cálculo inaudito, característico del cine, y que recoge el testigo de los proyectos vanguardistas de los años veinte. Antes del cine, el arte a menudo había querido influir en su destinatario —espectador, lector— pero jamás había teorizado, calculado, descrito la ciencia de esa influencia. Fueron Hitchcock y Eisenstein, los dos *superdominadores* de la historia del cine, quienes la esbozaron.

---

[6] «C'est Pantagruel qui naîtra» (1933), en S. M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, pág. 249.

ACTUAR AQUÍ Y AHORA: EL ESPECTADOR DE FASSBINDER

Los dos maestros habían nacido justo antes de 1900; su pensamiento era el de unos autores que pasaron por la experiencia del cine mudo y las vanguardias. Con Rainer Werner Fassbinder —nacido cuando en Europa el «neorrealismo» iniciaba soterradamente un proceso de declive del clasicismo hollywoodiense—, cambiamos de universo, formal, mental, ideológico y, por consiguiente, teórico. Fassbinder entró en el cine tras la agitación suscitada en Alemania en 1961 por el hundimiento de la industria del cine comercial y por la respuesta, política y económica, lanzada por cineastas jóvenes en el «Manifiesto de Oberhausen». Dirigió sus primeras películas en 1966, justo antes de que entrasen en vigor las nuevas instituciones del cine alemán, que, junto con el Kuratorium Junger Deutscher Film, pusieron fondos públicos a disposición del «joven cine». En 1967-1968 escribe sus primeras obras de teatro y funda una compañía, el *Antitheater*; en 1969 dirige su primer largometraje; durante los trece años siguientes trabaja como autor, realizador, montador y, ocasionalmente, director de fotografía, para el cine, el teatro y la televisión, a un ritmo frenético. Fassbinder no dejó una obra escrita sistemática, pero del conjunto de sus artículos y entrevistas se desprende una sólida concepción del cine, tanto más sólida cuanto se delinea en un brevísimo período. Evidentemente, la cuestión política e ideológica —estamos en los años setenta— planea sobre todo su pensamiento, y pronto la abordaremos en ese aspecto. Sin embargo, también reflexionó sin cesar y en voz alta sobre los grandes temas institucionales del arte cinematográfico: el oficio de cineasta, el lugar y la técnica del actor y, por último, la eficiencia que cabe esperar de un trabajo que, en el cine, está siempre dirigido al espectador.

Para Fassbinder, autor de guiones y obras teatrales de elevado componente ficcional, la cuestión del espectador se plantea siempre en su relación con la ficción: es preciso darle, dialécticamente, materia de identificación (personajes) y, a la vez, medios para el distanciamiento (en un sentido derivado de Bertolt Brecht). El primer polo es importante, y Fassbinder se lo plantea como una labor ineludible, aun cuando declare, en varias ocasiones, que no es ésa su tendencia espontánea. Tal es el aspecto «realista», en el sentido ético del término, de su concepción del cine: siendo la sociedad como es, el único modo de conseguir que un espectador se interese por una película es concederle cierto alimento ficcional. Consecuente con sus teorías, Fassbinder dirigió películas muy dramáticas, melodramáticas incluso (el melodrama era para él una especie de condensación de los mecanismos de la ficción). Pero el segundo polo es todavía más esencial: el espectador siempre debe desviarse de la historia contada para encontrarse, finalmente, con su propia realidad. Así, a propósito de *Todos nos llamamos Alí*, explica que el final, dramático y realista, de la película está destinado a arrastrar hacia la realidad una fábula un poco demasiado optimista, concienciando al espectador al respecto.[7] Extrañamente, si uno tiene en cuenta la historia del género, su concepción del melodrama se orienta siempre hacia esa toma de conciencia. Así describe su experiencia de las películas de Douglas Sirk: «Y todos lloramos en la sala. Porque resulta tan difícil cambiar el mundo»[8] (aunque si el público de Sirk tiene lágrimas en los ojos, quizá podríamos pensar que sea porque cree sin distancias en las desgracias de los personajes).

¿Qué puede hacer un cineasta? Según Fassbinder, puede «divertir, hacer comprender, formular temores», programa más modesto que el de Hitchcock, pero que él adopta con absoluta seriedad. El espectador cinematográfico es un ser fragilizado por la irrealidad del espectáculo al que ha aceptado asistir: «Creo, como Kracauer, que cuando se apaga la luz en el cine, uno entra en un sueño».[9] Por consiguiente, se requiere delicadeza con el espectador, sin solicitar demasiado su respuesta emocional y espontánea (es el reverso del afán de dominio hitchcockiano y eisensteiniano). Al mismo tiempo, sin embargo, alguien que va al cine está dispuesto a llevar a cabo determinados esfuerzos de comprensión, de distanciamiento. Hay que ir, por lo tanto, en esa dirección, y ayudar a esa parte del espectador que va al cine para distanciarse de sus miedos. Las películas que defiende Fassbinder (como *El carnicero* [Le Boucher, 1970], de Chabrol) son aquellas en las que descubre esa «puesta en forma», esa *elaboración* de los (buenos) sentimientos que suscitará la historia contada. También él emprende ese camino; en *Effi Briest* (1972) renunciará a la eficacia más inmediata en beneficio de la parte más consciente, más elaborada y distanciada (según él, es «una película para el espectador consciente»); se trata, dice, de una película tan distanciada que deja a su espectador libertad para imaginar, en lugar de encerrarlo en sus imágenes: ante el filme, uno puede imaginar *pese a la presencia de las imágenes.*

---

[7] R.W. Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination*, págs. 26-29 (trad. cast.: *La anarquía de la imaginación*, Barcelona, Paidós, 2002).

[8] R.W. Fassbinder, *Les films libèrent la tête*, pág. 30.

[9] *L'Anarchie de l'imagination*, pág. 142.

«Las películas liberan la mente»: se trata no sólo de producir una puesta en distancia, sino de dejar al espectador una posibilidad real de libertad, reservándole un lugar desde donde pueda hacer o imaginar todo lo que la película no sea capaz de programar. El espectador de Fassbinder se siente cautivado por la historia, simpatiza con los personajes, pero en última instancia es para conservar mejor la libertad esencial de adaptar la película a su propia vida. En la medida en que establece tal margen de libertad, es evidente que Fassbinder se niega a aceptar modelos simples de eficiencia, del género acción-reacción, ni «formación» alguna del espectador; llega incluso al extremo de aceptar que sus películas sean interpretadas en sentido contrario.[10] Pese a todo, no hay duda de que el afán de eficiencia es primordial para él: con las películas se trata siempre de hacer algo («liberar la mente» es un proceso activo). Sobre todo, a diferencia de sus antecesores, él ve el efecto que producirán las películas en términos mucho menos individuales. Las películas solas no cambiarán la sociedad, desde luego, pero la función del cine (y, en general, del arte) es «provocar el debate», como dice a propósito de *Todos nos llamamos Alí*, película donde se sugieren «pequeñas posibilidades» de cambio y acción política. Empleando el vocabulario de la época, en el fondo se trata de *agitación* (y no *propaganda*, como siempre creyó Eisenstein): el cine puede agitar al público, y poco más; por ejemplo, para él *Les Bonnes Femmes* (1960, también de Chabrol) es una buena película «revolucionaria» porque provoca rabia.

De espíritu anarquista, Fassbinder no cree que haya ninguna política de recambio a defender en la Alemania de finales de los setenta; de manera que para él el cine no será tanto un arma de propaganda como una herramienta adscrita a las ciencias humanas.[11] Aun así, critica la tendencia de los cineastas jóvenes a rehuir la política, a abandonar a las primeras de cambio el tratamiento de la realidad en la televisión. El cine debe seguir siendo un medio de acción, aun limitada e indirecta. Acción paradójica, porque es:

---

[10] *Ibid.*, pág. 67.
[11] *Ibid.*, pág. 129.

- *efímera*: la película no aspira a la eternidad; se realiza «en una situación determinada, para algo concreto» (ejemplo típico: *Alemania en otoño* [Deutschland im Herst, 1978], película colectiva de intervención que «era preciso hacer de inmediato»); como consecuencia, el trabajo político y crítico del cineasta podrá integrar sus asuntos privados, que también forman parte del momento;
- *utópica*, proyectada en el futuro. «¿De dónde nos viene la fuerza que nos empuja a trabajar? —de la utopía, del deseo muy concreto de esa utopía.»[12] En la concepción de Fassbinder, la película se basa a la vez en un modelo ideológico abstracto que será preciso estudiar y elaborar (véase su proyecto de filme sobre «Moisés y el monoteísmo») y en el lugar concreto que ocupa en la sociedad (dentro, pero al margen). Nuevamente a propósito de *Effi Briest*, señala que la actitud de Theodor Fontane (autor de la novela adaptada) es en el fondo idéntica a la suya: aunque la sociedad debería ser transformada, me parece bien ser uno de sus miembros; al vivir en ella le concedo una legitimidad, pero me mantengo al margen (es lo que le opone a Chabrol, quien obtiene de esa sociedad un placer simple, que uno no puede suscribir).

El espectador es invitado a comprender dicha postura, y, en función de su propia experiencia —que puede diferir de la del cineasta, siempre que haya un mínimo de puntos en común—, también a compartirla. Cuando, en sus películas de finales de los setenta, Fassbinder recurre a una abundante iconografía nazi (*El matrimonio de María Braun* [Die Ehe der Maria Braun, 1978]; *Una canción... Lili Marleen* [Lili Marleen, 1981]), no es para multiplicar la dimensión fetichista de un presente traumático que uno quisiera «ausentar» de la historia (principio de la «moda retro» entonces predominante, según un célebre análisis de Jean Baudrillard). Lo hace en virtud del principio de distanciamiento: si un personaje dice cosas particularmente horribles, conviene tratarlo especialmente bien, para separar su humanidad del horror de sus ideas. En todo momento hay que creer en la libertad del espectador.

La responsabilidad social

Todos los cineastas, o casi todos, hacen sus películas pensando en que un público las verá y aceptará. En contrapartida, son muy pocos los cineastas teóricos que se han preguntado expresamente cómo son vistas, recibidas y aceptadas las películas. Tanto si uno aspira a influir en el espectador, atrapándolo en sus redes o incluso en sus trampas, como si de manera en el fondo más realista le reserva un lugar crítico, la toma en consideración del destinatario es siempre el primer paso hacia una toma en consideración más amplia de eso que está más allá de la obra y que es su recepción, es decir, el aquí y ahora social en el que se produce la obra. Dicho de otro modo, el cineasta que piensa su arte desde el punto de vista de aquel a quien lo dirige (algo que, por otra parte, a menudo le induce a negar que se trate de un arte) es necesariamente consciente de su inserción en la sociedad y de la responsabilidad que ésta conlleva.

---

[12] *Ibid.*, pág. 92.

Entre los cineastas, la reflexión sobre la institución cinematográfica casi nunca se apoya en una psicología. Es normal: «experimental» o no, un cineasta jamás se limita a la experimentación estricta, y quiere influir en su espectador, sin tomarlo nunca por un conejillo de Indias (a fin de cuentas, incluso Eisenstein es consciente de que se dirige a sus conciudadanos). El sujeto espectador al que se quiere influir no es un sujeto abstracto sin lugar y dotado únicamente de las capacidades y reflejos del sujeto humano común. Es miembro de una sociedad y reconoce sus valores, sus logros, sus problemas, ya sea para compartirlos o para negarlos. «Teorizar» el cine como institución equivale a reflexionar sobre el lugar que ocupan el cineasta, sus películas y sus espectadores, en un conjunto que los sobrepasa e incluye y que es su momento histórico.

El cineasta en la República: Grierson

Pocos cineastas han mostrado una actitud tan clara al respecto como John Grierson. Nacido el mismo año que Eisenstein, descubre el cine en 1924, durante su estancia en Estados Unidos (beca Rockefeller en «ciencias sociales»); allí descubre a Flaherty y vive la experiencia decisiva de *Nanuk el esquimal* (Nanook of the North, 1922) y *Moana* (1923-1926). Tras su vuelta a Gran Bretaña (1927), la vida de Grierson se confunde con sus actividades como fundador de grupos e instituciones. Ya sea en el Empire Marketing Board (1927-1933) como en el GPO (1933-1937) o el Film Center (1937-1939), el National Film Board canadiense (1939-1945), la UNESCO, la comisión para el cine de la organización del tratado de Bruselas, el Grupo 3, la televisión o la universidad, en todas partes su estatuto es el mismo, el de organizador, director, productor y ocasional jefe de estudios (y, eventualmente, realizador).

Coherencia biográfica: Grierson dedica sus años de estudiante (1924-1927) en Estados Unidos a trabajar sobre los medios de comunicación, prensa popular y cine, y al principio las películas sólo le interesan tangencialmente; los últimos años de su vida (1968-1972) transcurren en la docencia de comunicación de masas en la universidad McGill de Montreal (con una afluencia récord: setecientos alumnos). En 1929 realiza *Drifters* para demostrar que es posible realizar en el marco del EMB y abrir el camino a quienes vengan detrás de él; nombrado en 1951 supervisor del Grupo 3 (un departamento del National Film Finance Corporation, que pone al alcance de los jóvenes realizadores la experiencia de realizar películas de ficción de bajo presupuesto), realiza en 1952 *The Brave Don't Cry*, reconstrucción de una catástrofe minera, sin duda como ejemplo de que el movimiento se demuestra andando. Coherencia ideológica: «Un país sólo está vivo en la medida en que sus actividades educativas están vivas». En el marco del EMB, y luego en el GPO, pide la participación de jóvenes cineastas cuya ambición no sea tanto hacer películas como utilizar el cine (Basil Wright, Paul Rotha, Humphrey Jennings y, más tarde, Len Lye, Norman McLaren); en el NFB convocará a otro grupo de jóvenes (Stuart Legg, Raymond Spottiswoode y, por supuesto, McLaren, amén de varios canadienses), a quienes inculca de inmediato —es período de guerra— su obsesión por la propaganda.

Las ideas de Grierson sobre la forma fílmica son claras y precisas, si bien relativamente triviales (como varios de sus contemporáneos, recupera las ideas de la vanguardia sobre el «super-ojo» y el montaje). En cambio, respecto al lugar que el cine ocupa en la sociedad, su experiencia como jefe de filas, organizador y montador se traduce en enérgicas declaraciones. Su credo teórico e ideológico es éste: el cine no se justifica por el cine, sino por la utilidad social; en última instancia, no es sino una máquina de educar y convencer. El cine es un instrumento, y, en contra de las ideas dominantes, Grierson opina que su lugar en la sociedad será tanto más secundario cuanto más sea concebido como arte. «La idea documental no ha sido en modo alguno una idea cinematográfica y, en los filmes que ha inspirado, el tratamiento no es más que un aspecto secundario.»[13] (1942) El mundo cambia con rapidez y es vital hacer comprensibles esos cambios; el cine es un instrumento para esa comprensión y, llegado el caso, deberá renunciar a su importancia si se demuestra que ha dejado de ser el mejor instrumento. «Podría darse que el futuro del cine no estuviera en absoluto en el cine.» (1935): en todo caso, su futuro

---

13. Todas las citas proceden de *Grierson on Documentary*.

estará en la elevación (*uplift*): la educación, la propaganda en los canales cívicos, incluso la iglesia y el YMCA, más tarde la televisión.

De ahí —consecuencia secundaria pero diáfana— su temprana condena de la actitud «cinéfila»; la atención centrada en la forma, el interés por el cine en sí, son a ojos de Grierson fútiles, porque su concepción de la sociedad humana es profundamente clásica. La más politizada y radical de sus formulaciones fue la primera, fechada en 1932: el Poeta, viene a decir, debe ser expulsado de la Ciudad (con el apoyo de Platón y de Trotski, este último más involuntario) porque no se ocupa, o no lo bastante, de la Sociedad. En 1935 enjuicia con extrema dureza a los cineastas soviéticos, cuyas películas, según él, se enfangan en problemas formales y estrictamente cinematográficos y se preocupan muy poco de la marcha hacia el socialismo. Otra formulación igualmente clásica, esta vez en un terreno más estético: para él, belleza y verdad están unidas. El clasicismo platónico había buscado una definición objetiva de lo Bello, especialmente en torno al concepto de armonía: lo Bello como armonía es la manifestación sensible de la concordancia del mundo humano con el mundo de las Ideas, concordancia siempre amenazada por la debilidad del entendimiento humano y la anteposición del placer a todo lo demás. Por eso en Platón, que se preocupa por las finalidades morales, lo Bello está esencializado y tiene una relación inmediata con el Bien, lo Útil y lo Verdadero. La misma idea aparece en Grierson, para quien la ecuación «belleza = verdad» se cumple sin más cuando la observación está desvinculada de lo social (por ejemplo, en las películas sobre animales o sobre la naturaleza en general). En cambio, con la sociedad no ocurre lo mismo; allí la belleza no es más que un efecto adventicio, que no hay que buscar porque «llega por sí misma» al enunciado honesto y cívico.

Si el cine ocupa un lugar secundario, quiere decir que existe un lugar primordial, que no está ocupado por él. Dicho lugar lo ocupan, por el contrario, un conglomerado de entidades que van de lo económico-político a lo ideológico-moral. El cine está a su servicio. De ahí, por ejemplo, una formulación muy directa de 1942: «Para el realismo, las cuestiones políticas lo son todo». Pero no se trata de renunciar a todo interés por el medio: lo que interesa son las cuestiones políticas en el cine y por el cine; el cambio político en sí es ajeno a las preocupaciones del cineasta, porque queda fuera de su alcance. Este deseo de «corrección» política y el carácter ideológico-político de la labor documental harán que Grierson juzgue imposible trabajar en Estados Unidos (en parte revivirá la oposición de Flaherty entre los «tiburones» norteamericanos y la «honestidad pública» de los polinesios, con un toque de rousseaunismo incluido); la economía capitalista, dirá poco después, impide que el realismo documental encuentre a su público (1937). Existe en este enemigo del capitalismo más salvaje, pero también del comunismo e incluso del socialismo, un componente utópico: en una sociedad políticamente correcta (son sus términos literales), o en un sector políticamente correcto de la sociedad, el cine debería ponerse al incondicional servicio de los valores cívicos, de lo económico a lo político.

El cine pasa a ser entonces un instrumento proteiforme, dedicado tanto a la educación como a la propaganda. Grierson fue uno de los escasos cineastas que en los años treinta y cuarenta entrevieron la relación profunda entre discurso cinematográfico y discurso político en sentido amplio, y, en concreto, la predisposición del cine a representar la oratoria (forma poco frecuente en el cine de la época, salvo ejemplos de exordio directo como el final de *El gran dictador* [The great dictator, 1940], de Chaplin o los de *Alexander Nevski* [1938] e *Iván el Terrible* [Ivan Grozny, 1945], de Eisenstein). Desde esta óptica, como desde muchas otras, será la herramienta televisiva la que cumplirá las profecías de Grierson, al generalizar, y luego banalizar, los actos de oratoria (que desde entonces han ido perdiendo buena parte de su puesta en escena y de su fuerza).

Si el cine está sometido a la política, si es un instrumento de difusión, quiere decir que existen valores que importa difundir. La cuestión del material anida, pues, en el corazón de la ideología realista y utilitarista de Grierson, aun cuando, de modo un tanto limitado, su valoración sea casi siempre, en última instancia, moral. Es el caso, por ejemplo, de su oposición entre lo viejo y lo nuevo, a partir de una revisión semicrítica de Flaherty y su apología del valor del «bienestar» en las sociedades polinesias. Es el caso, más decisivo, de su crítica a los rusos; ni el Eisenstein de *La línea general* (Staroye i novoye, 1929) ni el Dovjenko de *La tierra* (Zemlia, 1930) se salvan, porque según él han diluido en la ficción un material que era consecuente e importante. Es el caso, también a propósito de los rusos, de la oposición que traza entre dos temas próximos y afines, el de la máquina (que fácilmente desemboca en el formalismo) y el del trabajo y el trabajador (que por el contrario se inscribe plenamente en su perspectiva cívica).

Consecuencias en la labor de producción: el individuo desaparece en beneficio de la herramienta (colectiva) de producción, por una parte, y del tema tratado, por otra. En cuanto a la herramienta, es concebida como una auténtica máquina de producir, primero simplemente porque es una comodidad práctica, una forma de minimizar los riesgos, y luego, cada vez más, porque esa máquina no será sino una emanación del cuerpo social (en su período canadiense Grierson contemplará al gobierno como *patrocinador* natural de las artes y los medios de comunicación). Respecto a la actitud del productor, queda enteramente determinada por el tema; el creador debe estar a lo sumo dotado de un *creative will*, una *voluntad de hacer*, que no es simple talento artesanal pero nunca es definido de otro modo. Como sea, esa voluntad de hacer no constituye un fin en sí misma, su finalidad está en el tema que solicita ser difundido; tampoco su sanción depende de ella, sino del juicio emitido por la sociedad. Lo tomemos por donde lo tomemos, el cine no se puede pensar independientemente de lo social.

El cineasta al servicio de la Verdad social: Vertov

A día de hoy, casi nadie ve el cine de Grierson, y, paradójicamente, se confunde con todo el cine de preguerra entrado en los museos (también es verdad que la capacidad de acogida, e incluso de absorción, de los museos ha aumentado mucho en los últimos veinte años y que, desde entonces, lejos de limitarse a conservar el arte, los museos conservan la historia, en su versión más endoxal). Ver *Drifters* (1929) en la actualidad es ver una obra contemporánea de las películas de Paul Strand, Joris Ivens, Dziga Vertov, es decir, una obra cuyo interés y encanto residen para nosotros en los efectos visuales, figurativos, formales, y cuyo contenido, trivializado por miles de documentales televisivos, deja poco margen a la curiosidad y la sorpresa. El punto débil de este cineasta político reside en su tibieza política: ¿qué sentido puede tener, en la Europa de entreguerras y más tarde en la América de la guerra fría, una concepción «ni-ni» de la sociedad, que rechaza tanto el capitalismo como el socialismo? Resulta interesante, por lo tanto, confrontarla con una versión más fuerte —comprometida, militante, de una fe rayana en la ceguera— pero pese a todo más próxima en cuanto a los fines asignados al cine, como es la de Vertov.

Al igual que su colega inglés, Vertov es un fundador: no sólo porque levantó un grupo sin dejar nunca de animarlo, sino porque quiso inventar un uso inédito del aparato cinematográfico (en sentido amplio: como técnica y como difusión) que, en una vuelta atrás que en cierto modo anula dos décadas de extravíos por el cine-drama, recupera ese aparato, esa cámara, en el punto donde lo dejó Lumière, y lo pone al servicio de la institución política y de unos objetivos científicos. Fundador de un grupo y, virtualmente, de una institución, Vertov también es experimentador y teórico (lo vimos entre los teóricos más conceptuales, a propósito de la excitante noción de «intervalo»). Cuando uno pretende fundar algo que todavía no existe, por fuerza tiene que experimentar; además, si la experiencia debe conducir a una fundación, es preciso asentarla sobre una sólida concepción teórica. Todos sabemos que Vertov fue un espíritu decididamente dogmático, y para él no existió disociación alguna entre el pensamiento, la acción y ese pensamiento de la acción que es la acción del pensamiento en la experiencia. Al mismo tiempo, esa actividad fundadora descansa en una determinación política que también es, en última instancia, profundamente clásica. Ya hemos visto que bautizó repetidamente la actividad del cineasta como un «cine-desciframiento comunista» del mundo, un «desciframiento» posible porque, en el estado comunista, la sociedad es literalmente transparente (para sí misma): en ella nada debe ser ocultado (Vertov no teme comparar —en una metáfora que, con el cambio de actitudes políticas, produce escalofríos— el ojo inquisidor de la cámara con el GPU, la policía secreta política). Por otra parte, los medios no importan, sólo cuenta el resultado; de manera que el «reclamo» (nombre que recibía entonces la publicidad) no es en sí condenable, puesto que con él la sociedad se exhibe a sí misma. (Señalemos, de paso, que esta definición de la publicidad es excelente, y hoy la vemos confirmarse cada día; los *spots* son aceptados e incluso deseados en función de su aprobación por parte de la sociedad de consumo.)

Más zonas de sombra, más subconsciente, mayor problemática afectiva: aun así, el paralelo con Grierson es, como se ve, patente. El cine no se justifica por el cine sino por la utilidad social; el cine es un instrumento, no un arte (fuera los poetas de la ciudad); lo que de verdad importa es el material. Sólo hay una diferencia, sin embargo esencial: para Vertov el material viene dado, está ahí, gracias al «comunismo», mientras que para Grierson se requiere llevar a cabo una difícil selección. Para Vertov, la cuestión teórica fundamental es mostrar «la vida tal y como es», es decir, no mostrar el mundo inventado e inconsistente de la ficción y a la vez mantener la práctica alejada del arte, que queda así desterrado «a la periferia de la conciencia». Nada puede hacerse con las artes, piensa Vertov —no sin lamentarlo un poco—, porque son demasiado fragmentarias y su síntesis es prematura. Ante todo, el cine sirve para mostrar personas reales de la vida real, y no actores escenificando una parodia de la vida real ni personas reales interpretando personajes de un guión; a Vertov le hubiera parecido insufrible el cine de un Jacques Rivette o de un Jacques Rozier, por ejemplo, y hubiera detestado el uso de mendigos auténticos durmiendo a orillas del auténtico canal Saint-Martin, en dos planos «documentales» de *Hôtel du Nord* (1938), de Carné (en cuanto al retorno de esa estética miserabilista en el tramo inicial de *Los amantes del Pont-Neuf* [Les amants du Pont-Neuf, 1991], de Carax, probablemente hubiera estallado de indignación). Es preciso elegir: «El guiñol o la vida». La vida real no se cuenta: se muestra, se analiza y, finalmente, se comprende. En cuanto a la película artística, se le debe adjudicar su justo lugar, que es el que le asigna la «proporción leninista»: justo lo suficiente para distraer a los obreros fatigados. Y, al mismo tiempo, debe ser remodelada, para evitar en lo posible esos cine-dramas que, junto a la religión, son «el opio del pueblo».

De «mostrar» a «montar» hay muy pocas letras de diferencia, y no debe sorprendernos que para Vertov el montaje se defina directamente como «organización del mundo visible». El cineasta *organiza* lo visible: de este modo, lo hace verdaderamente *visible*. Debemos tomar al pie de la letra, y en todos los sentidos, la idea de «organizar», incluso en su sentido orgánico. Con Vertov, «el hombre desaparece en beneficio de la máquina, el drama en beneficio del hecho, el creador en beneficio del órgano (ojo, cámara). De esta desaparición debe nacer el hombre nuevo, una especie de centro nervioso organizado, reflejo de la era industrial y de la sociedad socialista».[14] Acto de «mostración», el montaje no empieza en la sala de montaje: es «ininterrumpido» desde el primer giro de manivela.

La posteridad de este cineasta y teórico singularmente desconocido, e incluso despreciado en vida, ha sido especialmente fecunda. Preocupado por la emoción al entenderla como un retorno de la aborrecida psicología, Vertov la sustituyó por el entusiasmo, en cuanto afecto real y, en la película, forma de las emociones (con su reverso, la indignación, por ejemplo). A su manera, Deleuze supo verlo bien, por ejemplo cuando dijo: «El intervalo no será ya lo que separa una reacción de la acción recibida, lo que mide la inconmensurabilidad y la imprevisibilidad de la reacción, sino por el contrario lo que, dada una acción en un punto del universo, encontrará la reacción apropiada en otro punto cualquiera por distante que esté».[15] También Godard recuperó el tema, de forma más confusa pero también más profunda, cuando a partir de 1968 abandonó su práctica inicial del montaje, muy eisensteiniana e inscrita bajo el signo de lo verbal. Al renunciar a los ojos y al concepto (el tema obsesivo del ciego en sus últimas películas) insistiendo a la vez de forma paradójica en la visión (en *Scénario du film «Passion»*, por ejemplo), está buscando un montaje creador de sentido, un montaje ya no asertivo sino interrogativo, basado en la fisura activa entre dos elementos, es decir, en algo parecido a un intervalo.

---

[14] E. Roudinesco, «Dziga Vertov ou le regard contredit», *Action poétique*, septiembre de 1974, pág. 311.

[15] G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Minuit, 1983, pág. 118 (trad. cast.: *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1988).

LA INQUIETUD DIDÁCTICA: ROSSELLINI

En distintos términos, reflejo de sus respectivas posiciones, Grierson y Vertov compartían una misma convicción: el filme es análogo a una experiencia, en el sentido más científico de la palabra; la cuestión está en ver *lo que pasa* (y no simplemente *lo que es*). La película representa la observación lograda de un fenómeno —humano, social— y de su dinamismo, a fin de comprenderlo, analizarlo, transmitirlo: el cine participa así de un proceso de educación. En ese mismo terreno se desarrollarán las reflexiones de Roberto Rossellini. Dandy de buena familia, amante de los coches deportivos y del submarinismo, incorregible diletante del cine, Rossellini posee una biografía tan nutrida como desconcertante (me refiero únicamente a su biografía profesional, y no a sus aventuras sentimentales, que tanto han ocupado a la crítica). Tras unos intrascendentes inicios en el cortometraje, en 1936, dirige tres películas durante la guerra, de las que lo menos que puede decirse es que son poco críticas respecto al régimen fascista y sus valores; posteriormente, con *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945), *Paisà* (1946) y *Alemania, año cero* (Germania, anno zero, 1947), presentará un estremecedor testimonio sobre la Europa de finales de la guerra e inicios de la reconstrucción; su colaboración con Ingrid Bergman, desde *Stromboli* (1949) a *La paura* (1954), lo convierte en un especialista del drama sentimental, en un tono muy singular; tras su paso por el documental poético (*India*, 1957-1958) y un breve regreso a la ficción, termina su carrera dedicando doce años a las reconstrucciones históricas de época, de *L'età del ferro* (1964) a *Il Messia* (1975). No resulta fácil entrever en su trayectoria una preocupación estilística o formal dominante; uno tiene la impresión de que existen varios Rossellinis que se ignoran mutuamente.

Lo cierto es que también Rossellini —si hemos de atenernos a sus declaraciones explícitas, en su mayoría fechadas en el tramo final de su carrera— somete la actividad cinematográfica a una finalidad que supera al individuo y arrincona la idea de expresión personal. Su concepción del cine deriva de una visión social de conjunto, una vez más profundamente clásica: valorización de la actividad socialmente útil, desvalorización del arte. Su idea de lo socialmente útil, sin embargo, está bastante alejada de Grierson y Vertov: para él, la utilidad social es distinta de la esfera laboral, porque «el verdadero tiempo del hombre es el tiempo libre».[16] De manera que la utilidad social pasa por el saber, el aprendizaje, la reflexión personal, la información, el didactismo; de nuevo estamos ante una visión platónica de la sociedad, esta vez acentuando el tema de la preeminencia del filósofo en la Ciudad (a decir verdad, la Ciudad rosselliniana está hecha por y para el pensador). Por eso el cineasta, uno de los rostros del pensador, debe abstraerse de toda ideología que le impida ver los problemas de la sociedad.[17] Rossellini reivindica en voz alta una libertad de pensamiento y de aprendizaje, dirigida contra las ideologías políticas (con la notable excepción de la ideología religiosa) y contra la ideología de la ciencia.[18] Lógicamente, el arte le interesa más bien poco, y no debe sorprendernos hallar en sus escritos una recurrente oposición al arte como evasión, al arte por el arte, al juego formal. «El propio arte vive encerrado en un círculo vicioso. [En cine] lo único que importa es demostrar que uno es capaz de repetir un discurso invariable, aplicando a ese discurso variaciones siempre idénticas. Es un signo de inmensa impotencia.»[19]

También en materia estética Rossellini es un clásico, y su gusto, dirigido contra el «no importa qué» que define el arte moderno, roza en ocasiones lo reaccionario. En alusión a los frescos del *Campo Santo vecchio* de Pisa, desarrolla la metáfora del soporte de base: el arte es libre, siempre y cuando descanse en unos cimientos sólidos, aunque invisibles; el pintor debe saber dibujar, de lo contrario será sencillamente inhumano; además, el arte se basa en la inteligencia (ecuación canónica entre dibujo y pensamiento). Rossellini, pues, no reivindica ninguna libertad artística como tal. Durante su conversación con André Bazin y Jean Renoir, este último saca a relucir el viejo argumento del arte «hijo de la restricción». La réplica de Rossellini es ilustrativa: no, no es necesario, puesto que la restricción *está en ti*. El arte no es otra cosa que la parte de emoción necesaria para expresar ideas que la civilización necesita, pero el arte sólo tiene sentido si *crea sentido*, si es accesible. El cine, arte nuevo que propicia los descubrimientos, es un instrumento; en última instancia, su función es la de asegurar el juego social, tratando con su propios medios, incluidos los estéticos y emocionales, los problemas de la sociedad. En el fondo, las cuestiones del cine son cuestiones antropológicas. Por esa razón, con el transcurrir de los años, el cine de ficción le parece cada vez más ineficaz, «vano», porque no puede «establecer ideas generales y discutirlas». Sólo el cine de propaganda, o mejor aún, de divulgación, es eficaz. El cine debe ponerse al servicio directo de lo político (elección de Grierson y de Vertov), salvo que decida ponerse al servicio del saber: tal será la elección última, cada vez más palpable, de Rossellini.

---

[16] R. Rossellini, *Le Cinéma révelé*, pág. 70 (trad. cast. cit.).

[17] *Ibid.*, pág. 35, pág. 43.

[18] *Ibid.*, págs. 44-45.

[19] *Ibid.*, pág. 62b.

La cuestión del cine de propaganda es planteada como límite: quizá el cine tenga una capacidad *educativa*, pero a Rossellini eso no le interesa; él prefiere pensar en su capacidad de *instrucción*. Instruir no es educar; tal es el sentido del título de uno de sus libros: «Un espíritu libre no debe aprender como esclavo». Oposición plenamente humanista, en el sentido del humanismo burgués surgido del Renacimiento: todo hombre es capaz de aprender, de interesarse por el saber; todo hombre es el *alter ego* y el igual del cineasta; la tarea de este último será la de desempeñar el papel de testigo o modelo, que el espectador sabrá hacer suyo como le plazca, y no educar a cualquier precio al espectador, inculcarle un mensaje cueste lo que cueste, «adiestrarlo» (como siempre quiso hacer Grierson y, todavía más, Vertov). Es como si el didactismo de Rossellini estuviese privado de dimensión pragmática: no quiere saber nada del destinatario, del público, de la recepción, aun cuando se afirme que es lo único que cuenta.

La legitimidad del cine viene determinada ante todo por criterios de contenido, los únicos capaces de combatir el influjo de los medios de comunicación. Éstos inspiran a Rossellini una profunda desconfianza: la radio (la televisión apenas existía entonces), e incluso el cine, en cuanto medio de difusión de masas, tienden a degradar a los adultos y a hacer de los niños adultos prematuros; el arma para combatirlos será la elección del tema y no, ciertamente, un formalismo carente de efecto ideológico. La labor del cineasta consistirá en buscar el buen tema, aquel que permita hablar de la sociedad y de la historia: a partir de un caso real, por ejemplo el de un psicólogo laboral de la empresa Olivetti y las distintas situaciones sociales con que se va encontrando, se puede hacer una película muy elocuente sobre la sociedad.[20] De ahí, en suma, una concepción de la película como película-ensayo. «Ensayo», precisamente, y no «tratado», porque a pesar de todo la dimensión personal sigue siendo importante: uno debe tomar partido sobre lo que muestra. Para Rossellini, el cineasta ideal no es tanto un artista como un obrero, lúcido, voluntario, consciente. (Observaremos, de paso, la profunda influencia de estas ideas sobre Jean-Luc Godard, algunas de cuyas tentativas, de *France tour détour deux enfants* [1977] a *Six fois deux* [1999], se adscriben directamente a esta concepción del ensayo sociopolítico-analítico.)

---

[20] *Ibid.*, pág. 72.

Uno de los problemas del cine es la estructura aberrante de su producción, donde lo comercial se confunde con lo rentable hasta culminar en la instauración de categorías estilísticas decretadas por la industria; todo ello, fundamentado en la industria técnica, para la que todo gira alrededor de la tecnología. Este sistema sustancialmente erróneo, inventado por los americanos y absurdamente copiado por Europa, debe ser rechazado. El propio Rossellini fue muy consecuente en este sentido, y realizó cada una de sus películas como una empresa singular, sin atender en lo más mínimo a las «normas» del oficio de productor. Cada película es una experiencia cinematográfica, es decir, una experiencia de conocimiento; el cineasta debe tratar a cada momento con cosas lo bastante nuevas para entusiasmarle, pero esa Frescura también debe contagiarse al resto de participantes en la película, actores incluidos. Ese cine de intención social, exclusivamente preocupado por formar e instruir, será de este modo el cine en apariencia más diletante, ya que —es la parte más conocida y visible de la labor de Rossellini— se basa en la capacidad de improvisación de sus creadores.

Grierson y Vertov se presentan como hombres virtuosos, predicadores de una abnegación un tanto espartana; paradójicamente, hoy sus películas son vistas como sólidas demostraciones de los poderes del cine, o como geniales incursiones en pos de un pensamiento propio que el cine posee (o podría poseer). Amantes de propuestas sociales vigorosas —la Ciudad platónica, la Revolución francesa—, se oponen al *cavaliere* Rossellini, quien no dejó de fantasear acerca de sí mismo como erudito y humanista del Renacimiento (gusto por la aventura incluido). Pero, más allá de esta diferencia, los tres encarnan, junto a unos cuantos más, un deseo sincero: que el cine ayude al hombre a concienciarse acerca de su naturaleza de animal social.

LA POLÍTICA VISTA DESDE EL TERCER MUNDO: ROCHA

Con Glauber Rocha (1939-1981), la reflexión se aproxima aún más al posicionamiento político en estado puro. En sus numerosos artículos críticos y entrevistas, el cineasta brasileño desarrolla una idea fundamental, que no es teórica ni concierne principalmente al cine: hay que romper con la estética dominante del cine (que, para marcar distancias, él escribe respectivamente como *eztetyk* y *kynema*), del mismo modo que debe combatirse el imperialismo dominante. Ruptura con la tutela norteamericana y, por lo tanto, con el modelo hollywoodiense de producción; ruptura con el estilo clásico; ruptura, asimismo, con la Nouvelle Vague, obsesivo e incómodo «modelo» en el que Rocha ve poca conciencia política y demasiado cine, y que además no es muy innovador, como declara a propósito de *La piel suave* (La peau douce, 1964), de François Truffaut: «Um tema *vieux* com um tratamento *nouveau*»[21] (un tema *vieux* con un tratamiento *nouveau*).

Influido por Eisenstein (de quien recibe la fascinación por la dialéctica hegeliano-marxista) pero también por Rossellini (con quien comparte el absolutismo en cuanto a los poderes del cine), Rocha se preocupó ante todo por traducir las ideas y las ideologías de los cineastas europeos «de izquierdas» en términos adaptados a la situación de América latina. En los años sesenta, sus actitudes radicales privilegian la necesidad de hacer películas que traten de la situación histórica y política del Continente sin intentar disfrazar sus problemas, interviniendo en ellos indirecta y directamente. Cristaliza así una «estética del hambre» que Rocha propondrá en 1965 en el transcurso de una mesa redonda sobre el nuevo cine. «Para el observador europeo, los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado sólo interesan en la medida en que satisfagan su nostalgia del primitivismo.» Frente a esto, es inútil oponer el arma de la cultura y de la estética, ya que «el hambre latina no es sólo un síntoma alarmante: es el nervio de la sociedad». Lo que distingue el cine útil del cine de entretenimiento es que no aspira a una factura correcta y ante todo se ocupa de mostrar esa hambre: «Personajes que comen tierra, personajes que comen raíces, personajes que roban para comer, personajes que matan para comer, personajes que huyen para comer, personajes sucios, feos, descarnados, que mueren en sus casas sucias, feas, sombrías [...]. Ese miserabilismo del Cinema Novo se opone a la tendencia digestiva...».[22]

La responsabilidad social llega entonces a su cenit, al verse reforzada por una responsabilidad histórica. El cineasta no tiene elección: debe dar cuenta de la explotación y del hambre que acarrea la explotación;

---

[21] G. Rocha, *O século do cinema*, pág. 229.

[22] «Eztetyka da fome», en *Revolução do cinema novo*, págs. 29-30.

para conseguirlo, no debe dudar en cargar el contenido de sus películas; todo su arte consistirá en imaginar una forma, o un modo de hacer, cuya violencia iguale a un contenido como ése y que, al intensificarlo, se ponga a su servicio. En mi opinión, nadie llegó nunca tan lejos en la doble creencia en una forma y un contenido que, sumándose y sirviéndose mutuamente, lleven a la lucha y al cambio social. (En cuanto a su posible repercusión en la realidad, es otra cuestión, que Rocha no aborda en mayor medida que Grierson, Vertov o Rossellini.)

La respuesta ideológica (la utopía)

Influir en el espectador, modelarlo, conquistarlo; concebirlo, por el contrario, como igual, e incluso proponerse «liberar» su mente. Considerar el conjunto de la sociedad, afirmar la propia responsabilidad al respecto; tratar de informar o formar al ciudadano, poniendo a su alcance una versión sólida y autorizada de la ideología, o, por el contrario, animándole a instruirse por y para sí mismo. Como se ve, estas reflexiones teóricas delimitan con notable precisión las dudas y los conflictos de Occidente en el siglo XX: ¿debe lo social prevalecer sobre lo individual y, en caso afirmativo, *qué aspecto* de lo social? ¿Hasta qué punto puede encajarse al individuo en los moldes de ciudadano o *sujeto* social? ¿Es tarea de la República educarnos a todos? El cine y los cineastas siempre han sentido la tentación de dar una respuesta a esos interrogantes, respuesta más difícil pero sin duda más optimista que la respuesta directamente sociopolítica: el cine ayudaría a pensar la construcción de una sociedad ideal, una comunidad humana que, al menos en cierta medida, escapase de las pequeñeces, los límites, las aflicciones de la sociedad real, de la explotación o de la tiranía. En el pensamiento ideológico de los cineastas siempre anida un deseo de utopía.

FASSBINDER: LAS PELÍCULAS AYUDAN A VIVIR

Pese a su fuerte personalidad, o quizás a causa de ésta, Fassbinder siempre trabajó en el seno de un grupo y siempre hizo lo posible por encabezarlo. Sus declaraciones al respecto son reveladoras, y, sin jamás confesarlo, practicó una forma férrea de dirección bajo el guante de seda de un discurso igualitario (sobre todo en la dirección de actores). En un artículo de 1980, explica cómo superó la tendencia, orgullosa o narcisista, de Hanna Schygulla a desobedecer sus consignas interpretativas, aprendiendo a dar indicaciones de puesta en escena no identificables como tales (sumándose así a la tradición tantas veces confirmada, aunque casi nunca explicitada, de los maestros de Hollywood). Sin embargo, en principio el actor es para él cocreador de la película, en igualdad de condiciones que los demás técnicos (aunque no más que ellos). Ya hemos visto que en su cine el trabajo del actor conjuga la identificación y el distanciamiento. Identificación con el personaje, es decir, comprensión del personaje; durante el rodaje de *Todos nos llamamos Alí*, los actores pusieron tanto de sí mismos en la historia que el cineasta multiplicó las tomas para sacarles todo el partido.[23] Pero por otro lado, y tras constatar cómo su propia forma «agresiva» de interpretar (producto, según él, del miedo a no gustar) «atrapaba» al público, Fassbinder concluyó que lo interesante en el actor es ante todo que produzca un trabajo de actor, y no que reviva el papel. Lo esencial es, pues, su capacidad de separar la necesaria identificación con el personaje de la exhibición de su propio trabajo interpretativo. Es el tema del distanciamiento o, cuando menos, de la conciencia, por parte del actor, de lo que está haciendo: conciencia que puede ser provocada (ése es el arte de Fassbinder: dirigir sin que parezca que está dirigiendo) mediante gestos de puesta en escena, a veces casi trucos. Aludiendo a *Effi Briest*, por ejemplo, explica cómo la multiplicación de espejos debía obligar a los actores a verse a sí mismos para que, de ese modo, pudieran juzgar y controlar su propio trabajo interpretativo.

Este principio de distanciamiento, en sí nada del otro mundo, «desborda» en el caso de Fassbinder al actor, para contagiarse al conjunto de relaciones entre autor, personaje, actor y espectador. Autor y personaje: el personaje es una especie de autorretrato del director, que jamás debe situarse por encima de sus criaturas. A partir del caso de Biberkopf, fundamental en su obra, Fassbinder se da cuenta de que nunca podría identificarse con él, y sin embargo se siente próximo a él en ciertos aspectos; la relación del actor con su personaje se extiende, de este modo, a la esfera de la vida cotidiana, y el cineasta señala, con humor, lo difícil que le resulta «distanciar» sus propios sentimientos. Espectador y personaje: la «identificación» del espectador es una base necesaria, siempre y cuando conserve la «lucidez suficiente para no *perderse* en la historia». Al igual que el autor, el espectador tampoco se encuentra por encima del personaje, y para asegurarlo nada mejor que presentarle personajes escindidos, ya espectadores de su propia vida. Como observó Thomas Elsaesser,[24] el espectador se encuentra con un dilema a causa de esos personajes «perdidos», ante los que tiende a sentirse superior pero cuyas trágicas vicisitudes le impiden reírse de ellos, y que manifiestan una tal conciencia de su estado que acaban provocando la reflexión.

---

[23] R. W. Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination...*, pág. 30.

El principio del distanciamiento se convierte entonces en el verdadero núcleo de toda la experiencia cinematográfica. La película asume todo lo que la vida tiene de horrible, extraño o insoportable y que el espectador ya no deberá gestionar por sí solo, al poder verlo ante sus ojos. Ése fue el gran descubrimiento determinante de Fassbinder ante los melodramas de Sirk: «La extrañeza de la historia no se encuentra en la cabeza del espectador sino en la pantalla. Las películas de Sirk liberan la mente». De ahí que la adaptación de un libro escandaloso, por ejemplo, no tenga por qué ser escandalosa a su vez; mejor que el espectador vea lúcidamente lo que sucede y decida el significado que pueda tener para él. La utopía de Fassbinder se ve limitada por su profundo pesimismo acerca del estado de las sociedades capitalistas: el mundo no se puede cambiar. Se trata de ayudar al espectador a soportarlo mejor, pero sin que acepte su alienación, sino por el contrario haciendo que la vea, claramente, ante él; a partir de ahí, será un poco más libre, más capaz de pensarse a sí mismo como sujeto histórico y social. Su vida no habrá cambiado, pero será un poco más lúcida, un poco más clara. Todo esto resulta lo bastante improbable como para recaer decididamente en una dimensión utópica.

PASOLINI: LA POESÍA COMO UTOPÍA

Como a Fassbinder, a Pier Paolo Pasolini le marcaron de por vida sus experiencias estéticas y políticas de juventud. Refugiado durante la guerra en el pueblo natal de su madre, en el Friuli, se apasionó por el dialecto local, y escribió sus primeras poesías en friulano: gesto de resistencia cultural típico de su actitud posterior. En 1947 ingresó en el PCI, y durante el resto de su vida se mantendría cerca de ese partido al que sin embargo no dejaría de denunciar, desde 1960, por su burocratización y falta de talante revolucionario. En 1949 fue acusado públicamente de homosexualidad, con lo que su futura carrera política se fue al traste antes de empezar; excluido del PCI, escribió entonces: «... comprenderéis que hablar de desviación ideológica es una estupidez. A pesar vuestro, soy y seguiré siendo comunista, en el sentido más auténtico del término».[25] Dedicó la década de los cincuenta (en Roma, en la pobreza) a la poesía y la literatura. Su primera novela, *Chicos del arroyo* (Ragazzi di vita, 1955), escandalizó por su realismo —altamente reivindicado por Pasolini, incluso en un plano lingüístico (dialecto romano)— y le valió un proceso judicial, al tiempo que le abría el reconocimiento como escritor y poeta. Coguionista o dialoguista de varias películas a partir de 1954 (en especial, *Las noches de Cabiria* [Le notte di Cabiria, 1957], de Fellini), se fue interesando cada vez más por el cine. En 1960 ocupó durante varios meses una sección regular dedicada al cine en la revista *Il reporter*, y en 1961 dirigió *Accattone*. Prosiguió de forma paralela sus actividades como literato, crítico y cineasta, en formas variadas, hasta que fue asesinado en 1975.

---

[24] T. Elsaesser, *New German Cinema*, Londres, BFI & Macmillan, 1989, pág. 137.

No cabe separar, por lo tanto, al Pasolini cineasta y ocasional crítico y teórico del cine del Pasolini escritor, poeta y crítico literario, ni, por último, del Pasolini personaje público y político de imagen provocadora y escandalosa. Especialmente en la actividad crítica y teórica, nunca se da en él una separación entre dominios. La base de todo es el compromiso marxista, un compromiso no demasiado ortodoxo, más bien todo lo contrario: Pasolini critica con violencia el comunismo real. Pero, al igual que muchos intelectuales europeos de su generación, está convencido de que, a pesar de todo, el marxismo y la idea de comunismo son las únicas respuestas posibles a una evolución, a su entender catastrófica, de la historia de las sociedades industrializadas (eso que hoy llamamos «globalización»). Sin llegar a predecir una desaparición pura y simple de las clases obrera y campesina (desaparición, sin embargo, ya muy avanzada en el Occidente actual), en 1968 señaló: «A través del neocapitalismo, la burguesía se está convirtiendo en la condición humana [...]. Por eso provoco a los jóvenes: sin duda, son la última generación que ve obreros y campesinos: la próxima generación se verá precipitada en la entropía burguesa».[26]

En los últimos años de su vida, su crítica se centra cada vez más en los aspectos ideológicos de la sociedad (territorio donde tradicionalmente los PC son reaccionarios o llevan retraso), y se diferencia de *todos* los discursos de la izquierda, de manera provocadora (véanse los

---

[25] «Carta al PCI», en Fabien S. Gérard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1981, pág. 21.

[26] P. P. Pasolini, *L'Expériencie hérétique*, pág. 124.

Escritos corsarios). Es asesinado en el momento en que todo el mundo está contra él. Dicho aspecto político es esencial en su obra, y sin él resulta imposible entender nada de su arte ni de su teoría. Convencido de que el movimiento de la historia en el siglo XX es el de una victoria cada vez más total de la burguesía, Pasolini concluye que la ideología dominante es de esencia fascista. La sociedad de consumo es una forma «suave» de fascismo. La determinación «marxista» discurre en su obra y su reflexión de manera compleja. En primer lugar, mediante la elección de determinados temas y contenidos: en sus primeras obras fueron las historias de golfos subproletarios, por los que sentía una doble fascinación, erótica e ideológica. Poco después, y como consecuencia lógica, surge la fascinación por las *afueras históricas* de la civilización industrial: películas sobre los grandes mitos fundadores de Occidente, filmadas como gestos bárbaros (un *Evangelio según san Mateo* [Il Vangelo secondo Matteo, 1964] muy orientalizado; *Edipo, el hijo de la fortuna* [Edipo re, 1967]; *Medea* [1969]); posteriormente, una «trilogía de la vida» (*El Decameron* [Il Decamerone, 1971]; *Los cuentos de Canterbury* [I racconti di Canterbury, 1971]; *Las mil y una noches* [Il fiore delle mille e un notte, 1974]), con la que se interesa por sociedades inocentes y bárbaras, situadas en una periferia cultural absoluta. Todas estas películas, que certifican la marginación deliberada del cineasta, son metáforas sobre nuestra sociedad, como demuestra explícitamente *Porcile* [1969].

Pero la actitud de Pasolini también discurre de manera más indirecta y menos esencial, no tan centrada en el contenido como en la expresión, a través de la noción, antes comentada, de «estilo indirecto libre», esa técnica que permite al artista contar una historia desde el punto de vista de un personaje, incluyendo en ese punto de vista su determinación de clase. «Se trata, simplemente, de la inmersión del autor en el alma de su personaje y de la adopción, no sólo de la psicología de éste, sino también de su lengua.»[27] Se distingue así del monólogo interior, basado en una identidad de clase entre el autor y su personaje. El estilo indirecto libre es una convención retórica, pero no es ni mucho menos una convención puramente formal: vehicula importantes aspectos de contenido. Ese interés indisociable por la forma y por el contenido siempre está presente en Pasolini. En los años sesenta, en los inicios de la moda estructuralista, declara sentir especial simpatía por dos críticos, Barthes y Goldmann, porque ambos son «contenutistas».

---

[27] *Ibid.*, pág. 144.

Al mismo tiempo, sin embargo, Pasolini critica el sociologismo de Goldmann, que le lleva a establecer falsas distinciones entre literatura de segundo orden y gran literatura: Pasolini recuerda que una distinción así no puede basarse en el contenido, sino en la forma. La fibra teórica de Pasolini tiene como principal motor ese sentido de la forma, y su actividad teórica descansa sobre una construcción elaborada, cuyos cimientos son la política y cuya primera capa superestructural es la ideología; esa construcción teórica sostiene, a su vez, una reflexión formal que es potencialmente de orden estético. Sobre esta base afirmará la necesidad del «cine de poesía», manifestación, en el terreno de la expresión, de aquello que en terreno semiótico corresponde a la «lengua escrita de la realidad». «En el fondo, por lo tanto, está ese amor [...] sin reservas que siento por la realidad. Al traducir un amor como ése en términos lingüísticos, me siento inclinado a afirmar que el cine es una lengua que no se aleja jamás de la realidad (es su reproducción) y que, por lo tanto, es un infinito plano secuencia [...]. El mismo amor incondicional por la realidad, traducido en términos expresivos, fija ante mí los diversos aspectos de la realidad (un rostro, un paisaje, un gesto, un objeto) como si estuvieran inmóviles y aislados en el transcurrir del tiempo.»[28]

Dicho de otro modo, el cine es la vida, pero una vida dotada de sentido, doblemente: el cine es la semiología de la realidad, pero el autor *expresa* sentido. Pasolini retomará una vez más el primer punto, de forma sobrecogedora, al observar que el «plano secuencia infinito» de la vida no es infinito sino finito: morimos, y es la muerte la que de un solo golpe, en cuanto límite inevitable, permite que la vida tenga sentido. «Morir es, pues, absolutamente necesario, porque mientras estamos con vida nos falta el sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos y al que atribuimos la máxima importancia) es intraducible: un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y significaciones sin solución de continuidad. La muerte lleva a cabo un fulgurante montaje de nuestra vida: elige los momentos más significativos (imposible ya modificarlos mediante otros momentos posibles, antagonistas o incoherentes) y los pone uno tras otro, haciendo de nuestro presente infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, seguro.»[29] Esta célebre frase, espléndida, evoca la concepción heideggeriana de la muerte como horizonte necesario de la vida, condición misma de la noción de causa y, por ello, causa absoluta. Sin embargo, la invierte: para Heidegger, la muerte desempeña ese papel durante toda nuestra vida; Pasolini, en cambio, nos está hablando de una perspectiva *póstuma*. Las consecuencias del enunciado serían vertiginosas: el relato como forma letal o, a la inversa, la perspectiva del sentido (el sentido irrevocable, constituido, definido) como contradictorio con la vida. Un texto tardío (15 de junio de 1975), titulado «He abjurado de la trilogía de la vida»,[30] lo dice a las claras. ¿Qué es la vida? Esencialmente, a la luz de estas películas, son los cuerpos y su símbolo culminante, el sexo. Pero no se trata de un materialismo primitivo y gozoso, un hedonismo insustancial que se limite a decirnos que la vida es goce sexual. Si se trata de un materialismo, es un materialismo eminentemente dialéctico e histórico. Dialéctico, porque sigue las «leyes» hegelianas (transformación de la cantidad en calidad). Histórico, porque los cuerpos y los sexos en cuestión no poseen una existencia biológica anhistórica, sino bien anclada en un determinado estado de sociedad, y variable a la par que ella. Si Pasolini abjura de la «trilogía de la vida» es porque, en la sociedad «fascista» moderna (= sociedad de consumo), ya no hay posibilidad de cuerpos y sexos inocentes, metáforas inocentes de la vida. La representación de la sexualidad y de los cuerpos como inocencia no es un ideal sino un estado histórico.

---

[28] *Ibid.*, págs. 200-201.

[29] *Ibid.*, pág. 212.

La cuestión del «cine de poesía» está enraizada, pues, en lo más esencial de la reflexión pasoliniana: la muerte, la vida, la sociedad, la historia. Es el lugar visible de una utopía *a pesar de todo* (a pesar de la liquidación de las utopías oficiales, encabezadas por el comunismo), una utopía que no adopta la forma, habitual desde Tomás Moro y Jonathan Swift, de la reescritura total —y siempre virtualmente totalitaria— del conjunto de determinaciones y factores de la sociedad. La utopía «poética» descrita por Pasolini (y cuyo fracaso le sumiría en una terrible tristeza y amargura) es más limitada en sus ambiciones, y al mismo tiempo virtualmente más profunda: es la utopía de un retorno al primitivismo de las relaciones sociales, a ese nivel primero en el que los cuerpos, todavía libres de alienación, pueden perderse, sin que la división social del trabajo haya abolido por completo las posibilidades de encuentro entre las diferentes «clases».

---

[30] Publicado en F. Gérard, *op. cit.*, págs. 123-126.

TARKOVSKI: EL ARTE PARA TODOS

Quizá no haya ningún gran cineasta, *a fortiori* ningún gran cineasta teórico, que no haya sido a la vez un utopista. ¿Acaso no cree todo artista en su arte como posibilidad de hacer el bien, aunque sea indirectamente? Deberíamos citar a todo el mundo para distinguir la parte de utopía, más o menos general, más o menos generosa, que cada uno propone. Soñar el cine como eso que libera de vínculos sociales alienantes es todavía una utopía realista; cabe soñar una separación aún mayor, soñar en hacer cine para abandonar la sociedad y unirse al Mundo. La exigente visión que Tarkovski se forja del cine queda, pues, ampliamente justificada o determinada por el beneficio personal que espera de él para sí, en cuanto artista y creador, pero también para su espectador. Ya vimos que la teoría tarkovskiana de la expresión es de tipo *mimético*: el realizador, conmovido por determinadas características afectivas de su objeto, las integra en su película, y a su vez la película las transmite al espectador. Actitud próxima, *grosso modo*, a la de Diderot: el artista no puede comunicar una emoción que no haya sentido antes; y la finalidad del arte es comunicar emociones. Lo cual no implica, ni en Diderot ni en Tarkovski, que sea una teoría «sujeto-centrada» de la expresión: el artista no se expresa por sí mismo, expresa el mundo, pero para expresarlo de manera eficaz y convincente, debe expresar *un sentimiento acerca del mundo.*

La comunicación con el espectador es eso que Tarkovski denomina «lenguaje emocional y contagioso del arte», una comunicación que no culmina con la comunicación de la emoción —que no es más que un medio— sino que apunta más allá: un efecto de conocimiento, de iluminación, de revelación. «Cuando el hombre se topa con una obra maestra, comienza a escuchar la misma voz que también inspiró al artista. En contacto con una obra de arte como ésa, el observador experimenta una conmoción profunda, purificadora. En esta tensión específica que surge entre una obra maestra del arte y quien la contempla, las personas toman conciencia de los mejores aspectos de su ser, que ahora exigen liberarse. Nos reconocemos y descubrimos a nosotros mismos: en ese momento, en la inagotabilidad de nuestros propios sentimientos.»[31] Pero lo realmente visionario en el punto de vista de Tarkovski es que no se contenta con ese esquema harto superficial de la transmisión de una emoción, y jamás se olvida de remontar hasta la fuente de toda emoción: el mundo.

---

[31] A. Tarkovski, *Le Temps scéllé*, pág. 43 (trad. cast.: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2000).

Su concepción del arte, curiosamente habida cuenta de la potencia y originalidad de su propio estilo, evita todo subrayado, toda precedencia de la forma (y, aún más, toda precedencia del artista). «Jamás tratéis de "llevar vuestra idea a los espectadores", tarea a la vez ingrata e inútil. Más vale mostrar la vida, y ellos encontrarán por sí mismos el camino para juzgarla y apreciarla.»[32] El cine es un contagio, es preciso transmitir, mejor y con más fuerza que ninguna otra cosa, una emoción, un sentimiento, unos valores, unas dinámicas. La labor del cineasta artista consiste en purificar sus emociones, agudizar sus sentimientos, clarificar sus valores, fortificar sus dinámicas psíquicas y espirituales. Sólo a ese precio el destinatario de la obra (que sólo entonces será verdadera obra de arte) encontrará en ella auténtico alimento. Pero el artista, en esa transfusión, no debe querer arrogarse la más mínima importancia: la poesía, indispensable para la emoción y para la actividad del espectador, sólo tiene sentido cuando ofrece algo de la «esencia del mundo». Además, el artista debe procurar no decirlo todo, para así permitir que el espectador trabaje un poco por cuenta propia y colabore en ese advenimiento del mundo a su conciencia y a su alma. Artista cinematográfico será quien ante todo sepa comunicar a su interlocutor la capacidad de ser, él mismo, cuando menos durante un instante, un artista que «comparte con el autor la alegría y el sufrimiento del nacimiento de la imagen».

STRAUB, O LO REAL COMO UTOPÍA

No es apego por la paradoja lo que me lleva a confrontar a Straub —cineasta que incansablemente ha repetido que su utopía personal, contra viento y marea, sigue llamándose «comunismo»— con Tarkovski, para quien el término fue sinónimo de opresión y represión, o con Pasolini, cuya estética se sitúa en los antípodas de la suya, o con Fassbinder, cuyas películas criticó una y otra vez. Las soluciones adoptadas por estos cineastas fueron divergentes, pero todos plantean y se plantean idéntica pregunta: ¿qué puede hacer el cine por aquel que, siendo sujeto de derecho y sujeto psicológico, decide ir a ver una película? ¿Qué cabe esperar, a cambio, de ese espectador ideal, que pueda animar o legitimar la empresa del artista?

Para Straub, como para los demás cineastas que nos ocupan, una cosa está clara: el cine, el arte, no están en modo alguno al servicio de la expresión personal, sea cual fuere el vehículo de las emociones, los afectos y los pensamientos del cineasta. En una distribución decididamente clásica, compartida por casi todos los cineastas cuando toman en consideración a su espectador, la emoción del cineasta informa el material de su obra para alcanzar al espectador; pero cuando el espectador entra en contacto emocional o afectivo con la obra, no encuentra en ella al autor, sino aquello que el autor sintió y quiso decir acerca del mundo. El espectador de Straub, como el de Fassbinder o el de Tarkovski, no va al cine para olvidar sino para mejorar y fortalecer su percepción del mundo, de la sociedad y del momento histórico que son los suyos; más allá de las evidentes oposiciones y diferencias de personalidad, la concepción de Straub es hasta cierto punto una mezcla de las otras dos. Como en Fassbinder, se trata de ver ante sí, en una forma revestida de ficción y, por ello, críticamente distanciada y «objetivada», la dureza e incluso el horror de la sociedad (capitalista, dividida en clases). Como en Tarkovski, en el fondo de dicha concepción del cine anida la fe en que lo real pueda hablar, y que una obra de arte bien concebida y bien realizada pueda, idealmente, llevarnos hasta el «encuentro» (en el sentido de Bresson, reivindicado por ambos) de lo real en su verdad.

---

[32] *Ibid.*, pág. 142.

La concepción straubiana queda, pues, tensada entre dos exigencias que podrían parecer contradictorias: presentar la realidad tal como es —en su naturaleza y en su historia—, preservándola de toda intervención, incluida la del cine; al mismo tiempo, sin embargo, hacer sensibles todas sus potencialidades, hasta las más recónditas (que a menudo lo son por efecto de la represión). Ésa es la parte utópica del cine de Straub: proclamar que toda intervención sobre el mundo, y, por antonomasia, las que causa y ha causado el sistema capitalista de explotación, son dañinas; a veces y en última instancia, no dejar en esta defensa de la «naturaleza» prácticamente espacio a la actividad humana salvo en sus formas arcaicas; conservar e incluso buscar activamente la memoria de esas formas pasadas («Marx se sumergía cada vez más lejos [en el pasado] a medida que iba envejeciendo»);[33] pero, al mismo tiempo, liberar y exaltar posibles, dinamismos sofocados por la civilización y que, de haber sido distinta la Historia humana, habrían podido salvarnos. La utopía se declina en condicional pasado, con la esperanza de erigir un puente hacia el futuro (es la apuesta de toda ecología). Su principal resorte es el extrañamiento, que en cierto sentido podría definir todo el cine de Straub, en este aspecto heredero de Bertolt Brecht y de su lucha contra los «lugares comunes»: «[con la película sobre Bach] quería que la gente se preguntara: "¿Qué clase de planeta extraño era ése en el que la gente llevaba pelucas?". Eso debe ser válido para un automóvil, para el tipo que abre una puerta, para todo. Y si filmas en el mundo contemporáneo, lo que filmas debe, con mayor motivo, provocar ese efecto de extrañeza, ha de inspirar la idea de que nada, ni al nivel de lo que vemos ni al nivel de las relaciones entre las personas, ni de la historia ni de la narración, nada de eso es normal, ni es un lugar común».[34]

---

[33] «Cinéma [et] politique», pág. 5.

El cine de Straub habla del mundo «tal y como no funciona» (por retomar la expresión de Chesterton, otro gran imprecador), no para denunciar, sino para decir, aunque sea con dureza y acritud, que podría ser de otro modo y mejor. En ese proyecto, el cine (el arte en general: ¿no presenta Straub a Beethoven como ejemplo de «gran música política»?) es un instrumento importante, porque su virtud realista todavía le permite —aunque sea de manera cada vez más frágil— proponer sobre la realidad algo más que meros sucedáneos; puede «ayudar a que la gente sueñe en algo que la industria en general, y la industria cultural en particular, han refutado, eliminado».[35]

DURAS: «QUE EL CINE SE PIERDA»

El discurso sobre el cine de Marguerite Duras (1914-1996) se radicaliza a partir de 1968, para identificarse con el discurso sobre la política en general. En *Jaune le soleil* (1971) oímos cómo se repite la frase «Que el mundo se pierda», trasunto de la « feliz desesperación» de la autora. Cine y política se ubican en el territorio del espectáculo, están igualmente sometidos a la tiranía del sentido. En contra de esa visión bloqueada, definitiva, segura, es preciso promover una concepción abierta, incierta, arriesgada. Tal es el motivo de que, para Duras —en este sentido típicamente «izquierdista»—, el pensamiento de la política sea el pensamiento del futuro, porque sobre el futuro no es posible saber nada ni controlar nada, con lo que queda a salvo de la tiranía del *logos*. «Si tuviese la más mínima idea sobre el futuro, estaría realizando un acto de poder, mi juicio seguiría siendo una cuestión de poder.»[36]

Por consiguiente, hacer cine no es hacer una película, ese objeto irrevocable y carente de dinamismo. Hacer cine es, incluso, hacerlo todo por no «hacer una película». En el plano económico, es la idea de la autoproducción, de la independencia creadora, de la marginalidad, de la constitución de un equipo de iguales; Duras opone a la industria del cine una utopía cooperativista (véanse sus cartas de 1971 a los productores americanos que querían «adaptar» novelas publicadas).[37] Pero como, al mismo tiempo, existe un vínculo entre las economías de producción y representación, hacer una película de manera justa implica que uno no pretenda embaucar al espectador respecto a lo que ve: se le dice que está viendo una película, que ha sido fabricada, que ha costado dinero. «Si mostramos una escena, también podemos mostrar cómo se filmó, cómo filma una cámara esa escena. Eso es tan cinematográfico como la escena filmada por la cámara [...]. No mostrar la cámara, los elementos materiales de la preparación, es como no mostrar el dinero, el tren de millones sobre el que viaja el cine.» La economía de la producción está ligada a las características del rodaje: sólo el (o la) cineasta están en condiciones de dirigir el trabajo; no cabe delegarlo ni a un guionista, ni a un técnico, ni a un productor.

---

[34] «Les causeries sur l'art sont presque inutiles», pág. 5.

[35] «Cinéma [et] politique», pág. 14.

[36] *Marguerite Duras*, pág. 115.

Se trata, pues, de concebir una cinematografía «perdida»: independiente de las instituciones económicas y políticas, que no aspire a la impostura y que sea imposible de subdividir según actos técnicos preexistentes. La propia Duras no se llama a engaño acerca del carácter profundamente utópico de su concepción, al observar que el espectador ordinario se aferra a una concepción infantil del cine entendido como distracción (en sentido pascaliano: olvido de la soledad esencial) y que con ese espectador mayoritario no hay encuentro posible. Entre «ellos y nosotros» está el desierto, «los grandes desiertos de la Historia».[38] Filmar es dar muerte al cine ordinario para instaurar un cine de la escritura y el verbo, si bien esta utopía, aun siendo «feliz», es desesperada, porque corta amarras con el espectador real.

GODARD: LA REGRESIÓN COMO SALVACIÓN

A una generación de distancia, Fassbinder y Pasolini experimentaron idéntica urgencia por encontrar una respuesta a la alienación, el gran tema de los años sesenta y setenta. Era preciso liberar el espíritu, el cuerpo y el sexo de los sujetos aprisionados por la organización social y sus terribles imposiciones, en especial las de pensamiento. Formado lejos de todo compromiso político, a Jean-Luc Godard se le conoció durante unos diez años (de 1968 a 1978) como «izquierdista», por su decidido posicionamiento a propósito de las relaciones entre los seres humanos y entre individuo y sociedad (el trabajo, la información y la esfera ideológica en general). No obstante, para este autor tan preocupado por la política, que a menudo adoptó actitudes extremas, el cine jamás llegó a desempeñar un papel directamente ideológico; fue, por el contrario, su reflexión sobre la sociedad la que finalmente alimentaría un pensamiento del cine, de su historia y su relación íntima con el individuo. Pensamiento de naturaleza rotundamente «utópica», en el sentido más literal del término: sin lugar en la realidad. La dilatada aventura de *Histoire(s) du cinéma* (realizada entre 1985 y 1998) sugiere que dicha utopía es, en un estrato profundo, la invención de un pensamiento absolutamente original de la Historia; una Historia mental, que recrea, reescribe, reinventa y por último reemplaza virtualmente a la Historia en sí: una utopía puramente intelectual.

---

[37] «Lettre a M. Krost», «Lettre a M. Smith», ambas de 1971, en Duras, *Le Monde extérieur. Outside* 2, POL, 1993, págs. 181 y 183.

[38] M. Duras, *Les Yeux verts*, pág. 27.

El sentido de la Historia apareció precozmente en Godard. En sus filmes de los sesenta, apuntó, en una forma «primitiva», la cita y sus avatares; préstamos, paralelismos, reutilizaciones. La escena del fusilamiento de prisioneros en *Los carabineros* (Les Carabiniers, 1962) constituye una alusiva (aunque reconocible) reescritura de una célebre escena de *El acorazado Potemkin* (Bronosenez Potemkin, 1925), de Eisenstein, con el añadido, tal vez inconsciente, de algunos rasgos de una escena de *Octubre* (Oktiabr, 1927). Asimismo, *Lemmy contra Alphaville* (Alphaville, 1965) es una especie de *remake* vago y un tanto anárquico de *Las tres luces* (Der müde Tod, 1921), de Fritz Lang, y de *Orfeo* (Orphée, 1950), de Cocteau. La lista de parentescos no tiene fin; desde *Al final de la escapada* éstos son constitutivos del arte de Godard. No pasan de ser, sin embargo, un mero aspecto superficial de eso en lo que luego ahondarían las *Histoire(s) du cinéma*. El título, «historia(s) del cine», ya es de por sí significativo: el cine trata de la Historia (de los hombres, de las sociedades, del planeta) y de las historias (los relatos). Que la Historia está hecha de historias no es, por lo demás, una noción original, y no en vano uno de los problemas de los historiadores del siglo XX estriba en saber cómo separarlas. La tesis de Godard es radical: el cine trata de la Historia y de las historias al mismo tiempo, y si trata de una es *porque trata de las otras*. Si el cine puede contar historias es en virtud de determinada situación histórica que es o ha sido la suya; inversamente, si mantiene una relación con la Historia es porque ha contado una ingente cantidad de historias. Este encuentro entre Historia e historias ocupa el núcleo del primer episodio (1A), inicialmente titulado *Todas las historias de una historia*, y luego de manera más elíptica *Todas las historias*; en particular, este concepto informa por una parte la reflexión en torno a Irving Thalberg y Howard Hugues como principales figuras de la «máquina de sueños» hollywoodiense y, por otra, la reflexión sobre la irrupción de la realidad en esa historia, con la Segunda Guerra Mundial.

Historia(s) *del cine*. Resulta fácil comprender el «del» unido a «historias»: qué historias ha contado el cine, cómo, por qué. En el caso de la «Historia» la cosa ya es menos obvia. Hablando en propiedad, no hay una Historia del cine, no hay un gran relato histórico que explique el cine de manera autónoma; es éste, como sabemos, un debate sin fin entre historiadores y críticos de cine. La postura de Godard es original: sí existe una historia del cine, pero sólo a modo de reflejo, consecuencia o *prefiguración* de la Historia a secas. «El cine no muestra, pre-ve», como le dice a Noël Simsolo en una entrevista. Así, la historia del cine tal y como Godard la plantea en su ensayo lo es todo menos ese desfile combinado de obras maestras y argumentos económico-políticos ejemplificado por Georges Sadoul. El cine es «impronta de la historia», pero también es algo más; por naturaleza, y porque fue inventado para mirar, ver y dar a ver el mundo, posee una capacidad única de visión. Posee la eminente capacidad de contar la historia del mundo, es incluso el único capaz de contarla. «[...] era el único instrumento. Ni un microscopio ni un telescopio: el cine [...]. Mi historia del cine comienza con un capítulo llamado *Todas las historias*, montones de pequeñas historias en las que, pese a todo, pueden verse signos. A continuación, afirmamos que esa historia es única, nunca hubo otra. Y entonces [...] digo: no sólo es única, es la única que ha existido y la única que existirá (después ya no será una historia, será otra cosa).»[39]

La historia del cine es también una historia de la mirada al mundo y de la mirada «del mundo», fórmula ambigua que deja entender que el mundo nos está mirando. (Mirar es ser mirado: tema de la fenomenología, de Merleau-Ponty a Lacan.) La historia según Godard es, pues, particular, en cuanto, por un lado, excede al individuo que la escribe y a todo individuo en general, pero, por otro, desempeña el papel un tanto ambiguo de sustituto de la novela personal: «Si no existiera el cine, yo no sabría que mi yo tiene una historia». Innegablemente influido, en el fondo, por la tradición hegeliana y por la idea de una «fenomenología del espíritu» que calca la historia de la humanidad sobre el modelo de una conciencia individual, Godard sugiere una historia animada por un gran movimiento de conjunto, moral y remotamente cristiano en última instancia: una historia de caída y salvación.

---

[39] Entrevista con Serge Daney, *Libération*, 1989.

La historia según él está marcada por la *caída*. Caída moral, caída metafísica, caída política, que el cine ha contemplado a través de las ruinas que entraña (campos y ciudades destruidas, etc.). La idea se cernía ya, en 1978, sobre las conferencias que Godard impartió en Montreal, donde presentaba «montajes» de extensos fragmentos de películas: «Esta mañana hubo un error de montaje histórico: hubiese preferido presentar *Germania, anno zero* después de *Drácula*. Y hay una película que no hemos podido encontrar, un fragmento que me habría gustado presentar —no se me ocurría otro—, un fragmento de *La caída del imperio romano*. De hecho, [...] había pensado en *La parada de los monstruos*; no pudimos encontrar *La parada de los monstruos*, de Tod Browning, pero *Drácula* iba muy bien. Luego deberíamos haber puesto *La caída del imperio romano*, y luego *Germania anno zero*, a continuación *Los pájaros* y luego *Week-end*... bueno, lo de *La parada de los monstruos* era porque hay distintas épocas... distintas épocas de monstruos; por eso se necesitaban monstruos vistos desde el punto de vista histórico incluso por Hollywood, como en *La caída del imperio romano*. Todas ellas son películas donde hay una especie de caída, y una condena...».[40] Aspecto esencial de la Historia según Godard: su carácter monstruoso, porque sus accidentes se deben a personajes monstruosos (Hitler, los emperadores romanos, equiparados a vampiros o *freaks*); de manera más amplia, el carácter monstruoso de la humanidad entera. Los hombres son monstruos y, como se recordará, en *France tour détour* la palabra «monstruo» se utiliza sistemáticamente en lugar de «ser humano». En esta serie de «montajes» de películas preparados para las conferencias canadienses, también encontramos la siguiente oposición: «Cuando elegí *La Chinoise*, me dije: "Estoy poniendo una película política", en el sentido clásico [...]. Con *Week-end* resulta más interesante decir "los monstruos" y no decir "política"».[41]

Pero esta historia de pérdida tiene un desenlace positivo, al menos potencialmente, y será el arte quien desempeñe ese rol salvador. En primer lugar, la idea misma de arte es histórica (Godard es uno de los escasos cineastas que lo dicen), y la historia del cine se explica como sigue: «Resulta interesante convertir la historia del cine en el último capítulo de la historia del arte, que a su vez es el último capítulo de cierto tipo de civilización indoeuropea. Las demás civilizaciones no tuvieron arte. No es que no haya cerámica en China, novelas en Japón o en Méjico, no es eso, es que la idea de arte es europea».[42] Fin de la historia del arte, el cine aparece en el momento en que el arte es exportado fuera de la Europa que lo inventó: el cine, por naturaleza o por historia, es no europeo, siente curiosidad por el mundo entero y está capacitado para incluirlo. De ahí a concluir que el camarógrafo fue quien permitió que la categoría de arte abandonase el territorio europeo hay sólo un paso. «El cine fue un movimiento hacia otras civilizaciones, ya que cuando ves un Lubitsch, ¿qué te está contando? Te cuenta algo que encuentras en *Las mil y una noches*. Las demás formas de arte no tenían eso. Eran estrictamente europeas, y, en un momento dado, bajo la influencia del cine, se transformaron. El período negro de Picasso llegó en la época del cine.»

---

[40] *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, pág. 237.

[41] *Ibid.* págs. 255-256.

Esta visión un tanto mecanicista de la historia del arte quizá sea cuestionable, pero se ve a las claras qué quiere decirnos Godard: si la Europa de 1910 fue receptiva al «arte negro» es porque había sido formada, desde un punto de vista ideológico e imaginario, por la existencia del cine, aun cuando aquí el cine no sea realmente el cine al que él se refiere; Godard piensa en Hollywood, mientras que Picasso es más bien un contemporáneo del cine como máquina de ver el mundo, esa máquina que los futuristas saludaron, junto con el automóvil, como máquina de acelerar y mecanizar el mundo. En todo caso, la idea permanece: la Historia del siglo es la historia de una terrible pérdida; el cine, culminación de la historia de las artes (residuo de hegelianismo), es una salida salvadora, que permite hacer Historia escapando de la condenación.

Utopía: el cine, por haber nacido al término de la serie occidental de las artes, por ser la conclusión absoluta (y, pese a todo, eufórica) de un período iniciado en Europa con el Renacimiento, es la respuesta positiva a esa Historia que, de no ser por él, no habría encontrado la forma posible de su escritura.

---

[42] Entrevista con S. Daney, *op. cit.*

4. El arte y la poética

> Sin duda lo mejor que puede hacerse es separar hasta tal punto el artista de su obra que no se le tome a aquél con igual seriedad que a ésta. En última instancia, él es tan sólo la condición preliminar de su obra, el seno materno, el terreno, a veces el abono y el estiércol sobre el cual y del cual crece aquélla.
>
> FRIEDRICH NIETZSCHE, *Genealogía de la moral*

Teorizar el cine significa buscar cómo el cine se hace imagen, cómo representa el mundo, con qué veracidad o ausencia de veracidad; significa preocuparse por su acción social y por el modo en que modela los espíritus; significa perseverar en un proyecto teórico, coherente y sistemático: he aquí cuanto hemos descubierto hasta el momento. Queda por subrayar el término distintivo en la teoría de los cineastas: está hecha por cineastas. Quiere decir esto que dicha teoría privilegia, en detrimento de otras, unas concepciones, a veces implícitas, siempre pregnantes, acerca del papel del artista, de su creación, del valor comparado de su arte. Como ya hemos tenido ocasión de ver, la teoría de los cineastas es a menudo una poética e incluso una poyética. Da respuesta a las siguientes preguntas: ¿cuál es la responsabilidad del cineasta en la creación cinematográfica? ¿En qué sentido es artista? ¿Cómo comparar ese arte que es el suyo con el resto de las artes?

El cine entre las artes

El cine incipiente tuvo que imponerse como arte, y ya conocemos las dificultades que atravesó. Los críticos de los años diez —casi todos ellos tránsfugas de la crítica literaria— fustigaron sin piedad una diversión estúpida, embrutecedora, peligrosa para la inteligencia y la moralidad (recientemente hemos vivido lo mismo a propósito de la «televisión-realidad», adornada con calificativos prácticamente idénticos). Cierto es que para poder apreciar en 1910 la menor chispa artística en el cine se requería una visión penetrante, para comprender que precisamente esa diversión de idiotas o vagos estaba destinada nada menos que a desplazar las fronteras del arte y a transformar su naturaleza. Por lo demás, justo en esa década un personaje llamado Marcel Duchamp se esforzaba en conseguir que el arte dejara de estar en el arte. Resulta, pues, algo contradictorio preguntarse en qué sentido puede el cine —que transforma el arte y llega en la época del «fin del arte»— adscribirse a una genealogía de las artes, a un sistema de las artes. ¿Acaso esa noción de «sistema de las artes» no es, en su clasicismo soterrado o manifiesto, una noción perfectamente agotada?

DE LA NECESIDAD DEL CLASICISMO: ROHMER

A nadie debe extrañar, pues, que pocos cineastas se preocuparan, tras el final del período mudo, por contextualizar el cine en una historia y una sistemática de las artes en general. La crítica de los años veinte, especialmente en Francia —tras la célebre tentativa de Canudo, remotamente inspirada en la clasificación de Lessing—,[1] sí había esbozado tímidas comparaciones entre el cine y la danza, el cine y la música e incluso la escultura o la poesía; pero en el fondo, los fantasmas recurrentes, la verdadera mala conciencia del cine, fueron el teatro y la pintura. El naciente arte cinematográfico cristalizó en buena medida gracias a la batalla, valiente pero sin grandes principios, librada contra el arte dramático (que sería nuevamente acogido por el cine con la llegada del sonoro) y contra las artes plásticas (que el cine empleó sin complejos como fuente de inspiración). Muy poco de sistema hay en todo esto.

Entre los escasos teóricos que piensan el lugar del cine en una perspectiva histórica, aún son menos quienes valoran el momento clásico, razón por la que comenzaré hablando de la peculiar empresa de Éric Rohmer. Su tesis general es simple. Existe un movimiento propio en la historia del arte, que no se limita a reflejar la historia económica, social o ideológica: «No es rendir homenaje a las Bellas Artes sino cometer una injusticia con ellas imaginar su evolución como un proceso natural y continuo, contemplarlas únicamente como un reflejo, un epifenómeno, el termómetro de una civilización, el fruto de una visión del mundo, de una sensibilidad cada día distinta de la del día anterior. No, el arte crece, igual que un organismo autónomo, gracias a su propia fuerza y, como un ser vivo, tiene una infancia, una madurez, una vejez [...]».[2] Este esquema organicista también pertenece al pasado; es obra de los historiadores alemanes del arte de principios de siglo, encabezados por Wölfflin, y sabemos cuál fue su inevitable desenlace: el diagnóstico de una «muerte del arte» tantas veces repetido en el siglo XX, incluido su trasunto cinematográfico, aparecido poco tiempo después de que Rohmer escribiera estas líneas.

---

[1] R. Canudo, *L'Usine aux images*, reed. Séguier-arte, 1995; Gotthold-Ephraim Lessing, *Laocoön* (1766), Hermann, 1990.

La idea de la muerte del arte no cae del cielo, y mientras Rohmer escribía estas líneas, la pintura y la música habían perdido en buena medida el contacto con la sociedad a la que todavía iban destinadas en el siglo XIX: la sociedad burguesa cultivada. En 1950 la música y la pintura contemporáneas eran el predio de un reducido número de seguidores, mientras la burguesía nostálgica acogía triunfalmente a artistas tranquilizadores como Bernard Buffet. Rohmer no quiso compartir este diagnóstico regresivo, y entrevió lúcidamente, hace ya cincuenta años, la existencia de un movimiento desde entonces vertiginosamente acelerado: el arte ya no se define por el artista ni por el gusto de los seguidores, sino por el museo, la institución: «Es inquietante que en nuestros días la mayoría de grandes obras ya no se hagan, salvo contadas excepciones, para la intimidad de un cuarto, de un salón, sino para la frialdad de un museo o, peor aún, para el siniestro almacén de un coleccionista. El artista ya no tiene la modesta ambición de complacer a su cliente, sino la de enriquecer el patrimonio de la humanidad».[3] (La situación ha cambiado desde entonces, porque los grandes museos de arte contemporáneo han conseguido atraer ingentes cantidades de público ante las obras contemporáneas.)

En cuanto a la definición rohmeriana del arte, en esa época combina lo intencional con lo estético: hay arte cuando existe intencionalidad artística por una parte y placer artístico por otra. Hablando en nombre de la cinefilia, Rohmer «cree en la inspiración y en el genio»; en efecto, el rasgo más llamativo de la línea mantenida por las revistas francesas de cine (*Cahiers*, pero también *Présence du cinéma*, e incluso, más débilmente, *Positif*) es su creencia, contra viento y marea, en que el cineasta es artista según el viejo esquema del hombre de genio (melancolía incluida). Por su parte, Rohmer —es el segundo aspecto de su tesis— juzga las artes desde el punto de vista del cine. En su autoanálisis, treinta años después, de *Le Celluloïd et le Marbre*, señalará: «El amante del cine juzga las demás artes de un modo que puede parecer categórico [...]. Es evidente que sus juicios tienen algo de extremadamente ingenuo, extremadamente primitivo y reaccionario [...]. El amante del cine no pide a las otras artes que vuelvan atrás. [...] cree que morirán de un momento a otro, y que un arte más joven las sucederá: el cine».[4]

---

[2] «Le celluloïd et le marbre», *Cahiers du cinéma*, nº 49, julio de 1955, págs. 14-15.

[3] *Cahiers du cinéma*, nº 49, págs. 13-14.

En su ensayo de los años cincuenta (que nunca ha querido reeditar), Rohmer plantea el cine como lo opuesto a todas y cada una de las otras artes, por una razón invariable: todavía no ha conocido su época clásica, mientras que el resto, al tenerla ya a sus espaldas, no puede hacer otra cosa que referirse a ella con nostalgia. Todo artista digno de ese nombre inventa un posible para su arte, pero al hacerlo impide que los demás puedan seguir ese mismo camino, y como, por otra parte, el número de posibles no es ilimitado, el arte se agota siguiendo los pasos de su propio perfeccionamiento. El cine, joven e incompleto, tiene futuro, y en ello es superior a cualquier otro arte: literatura, pintura, poesía, música, arquitectura (lista por lo demás bastante singular, que olvida, de la lista tradicional de Lessing retomada por Canudo, la danza y la escultura para agregar, en cambio, la literatura e incluso el teatro). Esas artes alcanzaron su clasicismo en el pasado, y están condenadas a regresar una y otra vez a ese vértice insuperable, ciñéndolo en innumerables tentativas que no hacen sino precipitarlo hacia su muerte. El «amante del cine» en cuyo nombre habla Rohmer admira cierto momento en cada arte y lo plantea como su culminación, y declara que lo que viene después es decadente o inferior en audacia, o de pareja audacia pero de eficacia inferior por estar menos conforme a la naturaleza profunda del arte en cuestión.

Los argumentos son variados, y de uno a otro propician cambios en la definición rohmeriana del cine. La literatura vivió su apogeo con el realismo de Balzac, pero el cine está mejor situado para alimentarse de la realidad. La pintura trata de las cosas, e incluso de su *verdad*; de hecho, la pintura del siglo XX ha sido más verdadera que nunca, es la más importante de las artes en la primera mitad del siglo, pero precisamente por eso no puede sino declinar, y en el ámbito de las *cosas en sí* el cine es el más eficaz de sus herederos. La poesía se ha acabado porque en ella las convenciones han dejado de existir, y esa libertad absoluta la deja por completo desamparada; por otra parte, el lenguaje tiene una «tara profunda», y es que ya no existe espesor mítico alguno que lo respalde (mientras que sí lo había aún en Balzac, por ejemplo). La música alcanzó no sólo su culminación sino su absoluto con la música alemana de los siglos XVIII y XIX.[5] La arquitectura se salva en parte de la crítica, porque su aspecto funcional impide que pueda ser otra cosa que contemporánea. El cine es más duradero que las puestas en escena teatrales y también más que la pintura (aserción que a día de hoy parece muy cuestionable). Es más realista que la literatura, más verídico que la pintura, más inspirado que la música, más moderno que la poesía... En suma, cuesta tomar al pie de la letra este texto cuya mala fe apenas queda disimulada. Rohmer quiso ante todo aportar su grano de arena a la defensa del cine como arte, idea más o menos aceptada pero todavía frágil. En concreto, arremete vigorosamente contra el cliché (atribuido a René Clair) del cine como «arte del presente», es decir, arte de lo efímero, y por lo tanto él mismo efímero; Rohmer pertenece a la tercera generación del cine, la que conoció la filmoteca, y no entiende la historia del cine como un progreso (su generación es la primera capaz de establecer verdaderas jerarquías en el mudo, porque parte de una visión que incluye una significativa porción del arte sonoro).

---

[4] Entrevista con J. Narboni, *Le Goût de la beauté*, pág. 10 (trad. cast. cit.).

Al revisar sus tesis en 1983, Rohmer las matizó, señalando que una parte del movimiento del arte en la segunda mitad del siglo XX es una vuelta atrás: regreso al figurativismo en pintura, a la novela en literatura, crecientes intercambios entre música de concierto y música popular «debidos a las nuevas técnicas, en concreto la electrónica», «cuestionamiento extremo de la arquitectura internacional, del funcionalismo». De forma simétrica, el cine, que a su vez ha franqueado la era clásica, ha entrado «en decadencia», ya no es ese «salvador de todas las artes», tal y como se manifestaba en la época del triunfo de la «puesta en escena». Se ha visto, por el contrario, asfixiado por la sobredosis de aquello en cuyo nombre hablaba precisamente Rohmer en 1954, la cinefilia, cuyos estragos denuncia en una «cultura cinematográfica» excluyente de todo lo demás: «Creo que en el mundo no sólo existe el cine, y que, por el contrario, el cine se nutre de cuanto le rodea. Incluso diría que el cine es el arte que menos puede nutrirse de sí mismo».[6]

---

[5] Véase también *De Mozart en Beethoven, passim.*

De *Le Celluloïd et le Marbre* pervive, pues, no tanto la construcción de un sistema de las Bellas Artes como la intervención a favor del cine como arte, ya superada y desplazada pero que sigue resultando interesante por su tesis implícita de una «era clásica del cine». ¿Qué es un arte en su período clásico? Respuesta de Rohmer (a su vez, «clásica»): el período clásico es aquel donde «belleza según el arte y belleza según la naturaleza parecen ser una misma cosa».[7] La coincidencia de valores sin distancia crítica ni irónica hace del clasicismo el único período histórico en el que cada arte puede cultivar la belleza. En el caso del cine, esto significa que debe aceptar plenamente dicha vocación: reproducir la belleza del mundo y revelárnosla allí donde no sospechábamos de su existencia. Así, el cine más puro será aquel que no imponga un punto de vista. Su objeto natural será la acción (a diferencia de las demás artes, cuyo objeto es la *pasión*). Para el Rohmer de los años cincuenta, el cine clásico (defendido por él bajo la advocación de precursores como Flaherty y, sobre todo, Murnau) es un cine que, en lugar de «cantar las cosas», conseguirá «que sean ellas mismas las que canten»: un arte de la reproducción de las cosas «tal y como son». El clasicismo estaba a la vuelta de la esquina, y Rohmer, sin saberlo, estaba describiendo el presente.

De la superioridad del cine: de Clair a Tarkovski

Pocos cineastas, ya lo hemos dicho, han desarrollado una empresa tan sistemática, aun cuando muchos hayan esbozado comparaciones entre el cine y otras artes, amigas o enemigas. La actitud más frecuente es la defensiva; se trata de delimitar fronteras estrictas contra un doble enemigo: las artes plásticas, el teatro. El cine no es pintura, el cine no debe ser (demasiado, o demasiado únicamente) dramático: tal es el credo de muchos cineastas. En este aspecto es muy representativo Tarkovski, que ha repetido obsesivamente que el cine, todavía incapaz de «evocar la verdadera vida» sin recurrir a ideas literarias, pictóricas o teatrales, debe aspirar ante todo a una emancipación plena. Como raíz de las oposiciones entre el cine y sus artes vecinas, plantea el siguiente principio: el cine es sintético y el resto de artes analíticas, actual o virtualmente. Es ésta una de las razones profundas de su oposición al teatro, siempre más o menos visto a través del modelo estanislavskiano del desmontaje-remontaje del personaje. En términos cinematográficos, esto significará una oposición al montaje como principio estético del cine, actitud históricamente determinada por el lugar que Tarkovski ocupa en el cine soviético. Su crítica al montaje casi siempre se articula en torno a Eisenstein o Kulechov, aunque supera los casos concretos de ambos y adopta un carácter de ley general: el cine no debe librarse al *desmontaje*. Lo específico del arte cinematográfico está en el tiempo, y, como ya hemos visto, para Tarkovski quizá el tiempo se modula, pero no puede articularse.

---

[6] É. Rohmer, *Le Goût de la beauté*, págs. 21-22 (trad. cast. cit.).

[7] *Ibid.*, pág. 54.

Por lo demás, cada uno tiene sus gustos, y con Tarkovski las fronteras con la pintura y el teatro son tan tajantes como prudentes y flexibles sus formulaciones respecto a la literatura. También aquí se da una oposición, es cierto, formulada en términos favorables al cine: la literatura debe pasar por la lengua, mientras que el cine «desvela directamente» el mundo. Pero esa oposición se ve atenuada por lo mucho que cine y literatura tienen en común, en especial la libertad de que goza el artista al organizar el material *proporcionado por la realidad*. El arte cinematográfico, como la literatura, consiste en encadenar fragmentos de vida representados según leyes propias (descripción lingüística o reproducción inmediata). Uno y otra son artes de la memoria, tratan de un pasado que ellos reconstruyen, reelaboran y reproducen. Para Tarkovski, el buen guión será aquel donde las ideas no sean demasiado literarias, esto es, demasiado dependientes de su forma de expresión actual, y por el contrario sean susceptibles de verterse fácilmente a su modo de expresión definitivo, la película.

La actitud de Tarkovski —escrupulosa delimitación de fronteras con las artes vecinas, superioridad del cine, más completo, más inmediato, más sintético— tiene el mérito de estar argumentada y de tomar en consideración el conjunto de las artes. Pero, aunque no lo digan con la misma claridad, muchos cineastas de todas las épocas han expresado las mismas ideas. La incisiva antología de René Clair (1898-1981), hábilmente preparada por el propio Clair en forma de «hojaldre» cronológico donde los textos de los años veinte van acompañados por sus comentarios de 1950, que a su vez están introducidos por reflexiones de 1970, repasa con acierto las cuestiones del fetichismo del «movimiento puro» en los jóvenes vanguardistas y de la virulenta oposición al sonoro, por miedo a una teatralidad incontrolable. En realidad, la actitud de René Clair, nombrado miembro de la Academia francesa en 1960, es muy prudente, incluso en relación con el teatro, y la tan recordada «querella» entre él y su amigo Marcel Pagnol (1895-1974) fue sólo un episodio de una relación marcada por un profundo acuerdo: igual que Pagnol, Clair ve en el cine al *relevo* de un teatro agotado, al que contribuirá a reanimar y purificar, y también como puro y simple medio de registrar las grandes interpretaciones teatrales. Por decepcionante que pueda ser esta conclusión, Clair no se equivocaba cuando, en 1950, observó que «la gran querella del "sonoro" nunca llegó a resolverse. Ninguno de los contendientes se hizo con la victoria. El cine no se convirtió en un simple medio de difusión para el teatro, pero la fórmula finalmente impuesta tampoco fue la del cine integral».[8] A decir verdad, la resolución más convincente de la querella llegó con Alexandre Astruc y la noción de puesta en escena: el arte cinematográfico simplemente asimiló una parte del arte teatral y, con ello, lo redefinió. (No olvidemos que en teatro el director es un invento muy reciente, y que su actual preponderancia no sería tan total sin el cine, que impuso la idea.)

René Clair no es exactamente un teórico, en el sentido que aquí le damos al término, sino más bien un crítico, un crítico ágil y sutil. Caso por lo demás frecuente en otros cineastas cuya lista podríamos ahora desgranar, tanto a propósito del cine como del resto de artes. Germaine Dulac (1882-1942), por ejemplo, ha sido reivindicada a menudo como pionera por los defensores de un cine a-narrativo, a-dramático e, incluso, a-representativo. En efecto, Dulac dijo más de una vez que el documental y el filme narrativo no eran, a su juicio, sino «aplicaciones» del cine, el cual, lejos de ser la síntesis de las artes, se distingue absolutamente de cualquier otro arte. El cine es arte del movimiento luminoso o de la luz en movimiento, arte de los ritmos luminosos y del movimiento puro eclosionado en tiempo puro: el valor de tales definiciones, pese a su trasnochado vanguardismo, estriba en la radicalidad con la que separan el cine de toda inspiración pictórica. Contemporánea del cubismo, del orfismo, de Dadá, esta reflexión sobre el arte del cine como arte cinético es, como hipótesis, insuperable. (La realidad de los textos de Dulac es decepcionante con respecto a este proyecto: casi todos ellos son textos de circunstancias, donde la autora casi nunca tiene la posibilidad o el deseo de sistematizar esta concepción, que se limitó a insinuar de forma sugestiva.)

Los cineastas europeos de finales del mudo llevaron a cabo una exhaustiva búsqueda de límites entre su arte, el teatro y la pintura. En el segundo período «vanguardista», el de los años sesenta y setenta, fue más bien la literatura el centro de la cuestión. Se impusieron aquí nombres como los de Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol (más literato que cineasta, es verdad), e incluso Alain Resnais, al que por falta de espacio me limito a mencionar, consciente de la injusticia que cometo al no entrar en detalles con respecto a su trabajo. Esta cuestión de lo literario contra/en lo fílmico ha sido recuperada, en fechas más recientes, por Raoul Ruiz, que se remonta por encima de la escritura literaria y la realización cinematográfica para reflexionar acerca de la elaboración del relato. ¿Qué es un relato? En esencia, una sucesión de acciones narradas; a partir de ahí, uno puede preguntarse cómo narrar, pero antes de eso, hay que preguntarse qué es esa acción que uno narra. Ruiz esboza modelos generales, muy analíticos, en torno a nociones clave como la «decisión» (lo que inflexiona una acción en un sentido y no en otro) y el «conflicto» (lo que organiza de manera elemental dos acciones entre sí). Actuando a veces casi como un lógico, ofrece una poética del filme que insiste en su capacidad de narrar, pero también de no narrar (como la literatura). Al revés de Pasolini, para quien el cine sólo prolonga la literatura cuando ambos se basan en una sociología y una moral, Ruiz los ve a ambos —y en ello resucita las preocupaciones de un Robbe-Grillet— como dos aspectos de una misma lógica de lo narrativo, de un mismo *arte de las acciones narradas*.

---

[8] R. Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, pág. 265.

DEL CINE COMO SÍNTESIS DE LAS ARTES: DE EISENSTEIN A GODARD (MÁS RUIZ)

Así pues, los cineastas han visto el cine como el arte de las artes o, más moderadamente, como el arte más representativo de su siglo: mejor dotado que la literatura para transmitir la acción, superación de las aporías pictóricas del movimiento y el instante, y forma más flexible y fluida del arte dramático. Todos ellos ofrecen una apologética del medio, e incluso el homenaje de hombres de teatro como Pagnol o Guitry —quienes dijeron en voz alta lo que muchos pensaban en voz baja: que el cine era la continuación del teatro con distintos medios— admite una lectura contraria, favorable al arte cinematográfico. Cuando en 1933 Pagnol plantea que el cine sonoro es un arte totalmente distinto del cine mudo y que su esencia debe buscarse en una perfección de las interpretaciones, la dicción y los diálogos, lo dice expresamente: con el cine sonoro, el teatro ha encontrado su fin, en el doble sentido del término.[9]

---

[9] M. Pagnol, «Cinématurgie de Paris», *Les Cahiers du film*, 1933.

Rohmer tuvo el mérito de iluminar este juicio de superioridad con argumentos de historiador del arte. Su lectura resulta, sin embargo, peligrosa por su propio historicismo: una vez franqueado el clasicismo, también el cine sería «decadente»; ¿qué quedaría entonces de su «superioridad»? También se ha buscado una lectura histórica, más imprecisa —y que transita el mismo territorio remotamente hegeliano—, en la idea de síntesis o culminación. Según esta versión, el cine no sería tanto un competidor para las otras artes —batiéndolas en sus propios terrenos, pero obligado a superarlas una a una— como su heredero, el heredero de *todas ellas*. Lo que definiría el arte cinematográfico no es que resuelva los problemas de la pintura representativa en el momento en que la pintura abandona la representación, o que ofrezca una versión satisfactoria del arte dramático burgués justo cuando éste se agota, sino que hace de la pintura un teatro, que confunde drama y descripción, es decir, teatro y literatura, y que además convierte esa pintura dramatizada y descriptiva en algo semejante a la música. Al solicitar todos los sentidos y todas las emociones, el cine es un arte múltiple, plural, arte del espacio y arte del tiempo, arte del relato y de la descripción, arte del diálogo y arte musical, arte de la danza y de la pose escultórica, del dibujo y del color: absorbe, sin siquiera estar obligado a «resolverlas», las principales cuestiones estéticas de las artes tradicionales que le precedieron. El cine es un arte total, que contiene a todas las demás artes, las excede y las transforma.

En esta versión maximalista y eufórica reconocemos de entrada algunas actitudes recurrentes en Eisenstein. Para él, el cine simplemente se erige como culminación de las demás artes, es su versión definitiva, porque esas artes contenían en germen los rasgos esenciales de la «cinematograficidad». Lo que él llama «cinematismo»[10] (no confundir con el simple cinetismo) es un carácter cinematográfico *avant la lettre*, a su entender identificable en ciertas obras del pasado, tanto pictóricas (El Greco, Degas, Daumier, Piranesi) como poéticas (Rilke, Pushkin), literarias (Balzac, Zola, Dostoievski), musicales (Scriabin, Debussy, Prokofiev) e, incluso, ciertas interpretaciones coreográficas como las de Galina Oulanova.[11] El grupo es heteróclito y más parece un inventario de gustos personales que una aplicación de la teoría de la correspondencia o de la síntesis de las artes. En lugar de perseguir una teoría verdaderamente coherente, Eisenstein bosqueja un retrato idiosincrásico del arte cinematográfico: sus definiciones del cine son, en consecuencia, cambiantes, en función de las analogías propuestas; no puede decirse que los rasgos literarios y los rasgos musicales correspondan exactamente a una misma realidad, aunque para él todo gire en torno al montaje (y al encuadre, concebido como gesto de control complementario al montaje). Para Eisenstein, el cine supera e incluye a todas las artes porque es arte del *desarrollo en el tiempo* y no arte del tiempo o del movimiento.

---

[10] Véase S. Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma.*

[11] «L'incomparable Galina Serguéïevna (De l'aptitude du geste à dessiner une mélodie)», en *Le Mouvement de l'art* (por desgracia, varios contrasentidos estropean la traducción).

Cincuenta años después y sobre distinto terreno (todavía, eso sí, seudohegeliano, vía Élie Faure y Malraux), ésta será casi la misma actitud de Jean-Luc Godard y sus *Historie(s) du cinéma*. Si hay una historia del cine, nos dice Godard (estoy simplificando), es, en primer lugar y sin duda alguna, en un ámbito puramente histórico: el cine da forma a la historia profunda, subterránea, «lenta y que nos acompaña», como dice citando a Fernand Braudel,[12] mientras que la televisión, por ejemplo, sólo puede reflejar pasivamente la historia instantánea y superficial. Pero eso también significa que el cine, además de su indiscutible capacidad para testimoniar —Godard le reconoce la virtud epsteiniana y vertoviana de supervisión—, tiene la capacidad de hacerlo artísticamente. El cine no es un «documentador» (el término es de Agnès Varda): es un arte superior de la verdad. Y, como tal, incluye, supera y fija irrevocablemente a las artes que lo precedieron. Cuando, en el episodio 4B de las *Histoire(s)*, Godard lee un texto político de Victor Hugo (sobre Serbia) dedicándolo a la Bosnia de hoy, lo acompaña con cuadros de Goya sobre los desastres de la guerra, en uno de sus montajes más elocuentes. «Sólo el cine» (título de uno de los episodios de la serie) podía dar cuenta de su siglo. Porque se trataba de su siglo —el siglo del movimiento (futurismo, vanguardia), el siglo de la sensación (del surrealismo a los nuevos realismos teñidos de documental), el siglo de la historia (moderna/posmoderna), el siglo del retorno de las religiones—, y el cine ha sabido reaccionar en todos esos terrenos, con rapidez y con fuerza. Porque las demás artes iban a remolque, enredadas en bizantinismos formales como la música culta contemporánea, o retraídas en la pusilánime contemplación del arte por el arte (los minimalismos de las artes plásticas), o totalmente agotadas y anacrónicas, como el teatro burgués de los sentimientos y las situaciones. Y, por último, porque eso que se ha dado en llamar el cine ha sido, en todos sus momentos de ambición intelectual y artística, el verdadero y profundo relevo (el *Aufhebung*) de eso que el siglo anterior había situado bajo el vocablo «arte». Vista en su forma explícita, esta actitud se acerca mucho a la de un Eisenstein: el cine representa como la pintura, conmueve como la música por sus «armónicos», esculpe y estructura arquitectónicamente el espacio, describe como la literatura; lo que pasa es que Godard ha dejado atrás toda referencia a un «séptimo arte» y sus clasificaciones derivadas. Ni sexto ni séptimo arte: el cine es el arte del siglo.

---

[12] «À propos de cinéma et d'histoire», *Trafic*, 18, primavera de 1996.

En uno de los referentes más constantes y conspicuos de Godard, Jean Cocteau, es donde encontraremos la expresión más directa de esta situación del cine entre las artes; en Cocteau, sin embargo, no hay jerarquías, todo confluye en una idea del arte como actividad proteiforme y a la vez única, que siempre es la misma independientemente de su forma o su momento y en la que no importa quién pueda ser el artista (siempre y cuando se entregue plenamente a su arte). «Todas las formas de arte son innobles [...] y sólo existen en lo excepcional»:[13] Cocteau sólo puede aceptar una práctica como artística si rechaza los valores más tradicionales (belleza, verdad) o, mejor dicho, si los acepta pero cambiados, *transmutados*, casi en sentido nietzscheano. En ello es muy de su tiempo, y se niega a plantear una belleza absoluta —ni siquiera una belleza relativa— como objetivo del arte; el valor del arte no es ni la belleza clásica, ni la fealdad romántica, sino esa zona de indistinción donde lo bello y lo feo se intercambian y confunden en provecho de la poesía. Asimismo, del cine no le preocupa en modo alguno si puede o no puede ser arte, sino que ese arte haya comenzado «al revés», por el comercio y no por la experimentación solitaria y gratuita, como las demás artes: «El cine empezó por el final».[14]

Cocteau quería que sólo hubiera un territorio del arte; Raoul Ruiz, que dice lo mismo, añadirá —en divagaciones teóricas llenas de humor e imaginación— que ese territorio es extraordinariamente variado y vale la pena explorarlo a conciencia. Ruiz reflexiona sobre la historia efectiva de las artes, apartándose, sin embargo, de todo esquema histórico apriorístico (es uno de los únicos que no tiene un ápice de hegelianismo). En resumidas cuentas, él preferiría levantar una geografía —tentación presente en Godard y también en Chris Marker, pero que Ruiz llevará al límite— o una sociología fantástica (el elemento «fantástico», a decir verdad, siempre hace acto de presencia en sus teorizaciones, que recuerdan a Borges). Así, en una de sus descripciones el territorio del arte queda dividido entre Misterio y Ministerio: la creación, inefable y singular, y la difusión, publicitada y serializada. Las obras de arte «son organizaciones imaginarias del mundo, que, para activarse, necesitan entrar en contacto con uno o varios seres humanos»;[15] las hay de distintas clases —los «delitos imaginarios», los «mundos perfectos», la invención de nuevas maneras de hacer arte, las «exploraciones de nuevos territorios»—, para las que Ruiz propone tipologías o esbozos de catálogos. Los artistas quedan agrupados así en familias inesperadas, según denominaciones metafóricas pero sugestivas (Schoenberg, Joyce y Proust se ven alistados entre los «exploradores españoles»). Según confiesa el propio autor, el esquema es puramente «poético», aspira a hacer soñar (y lo consigue). Tiene, sobre todo, la gran virtud de recordarnos que la historia devota tiene sus límites, patentes, y no hay nada de malo en escapar de ella.

---

[13] J. Cocteau, *Du cinématographe*, pág. 21.
[14] *Ibid.*, pág. 24.

El autor, el artista

Si existe un arte del cine, existe un artista: el cineasta. Enunciado provocador, ya que un cineasta pocas veces se asemeja a la imagen habitual del artista. ¿Cómo puede un cineasta pensarse a sí mismo en cuanto artista?

¿QUÉ ES UN «CINEASTA»?

El término «cineasta», hoy de uso corriente en francés (y traspasado también al inglés, si bien es verdad que con cierta connotación de preciosismo), fue inventado en el marco de una defensa de la creación cinematográfica como actividad artística. Como sabemos, fue Louis Delluc quien propuso el vocablo en 1921, a modo de título para sus crónicas (su proyecto de libro *Les Cinéastes* sólo vería la luz póstumamente). Delluc había propuesto el término «un poco al azar, con el único fin de combatir el imposible vocabulario sostenido por Canudo: "¡No, Canudo, lo que tú quieras menos 'pantallista'!"».[16] Por lo demás, su empleo del término supera ampliamente la acepción actual: se aplica a cuantos, en el cine, desempeñan alguna labor productiva, incluyendo a los técnicos «creativos» y a ciertos productores. Se ha hablado mucho sobre la extravagancia del término, con su sufijo malsonante (en 1921 seguramente seguía vivo el recuerdo de la mordacidad con la que se recibieron la ópera de Debussy *Pelléas et Mélisande* y a sus admiradores, tildados de «peleastas»). Desde su introducción en la lengua, lo que más ha variado en el término ha sido su extensión semántica, a través de periódicas luchas que fueron puntuando la evolución de la industria, la técnica y el arte del cine. Lucha entre director y guionista, donde este último obtendría, en el cine francés de los años treinta, el título de «autor» de la película; es el fondo de la célebre «querella» entre René Clair y Marcel Pagnol, donde uno proclamaba que la película se creaba durante el rodaje y el montaje mientras que para el otro sólo era la consecuencia de una adaptación correcta de su guión. Lucha entre director y productor en contexto hollywoodiense, como la que Frank Capra describe en sus memorias. A veces, lucha incluso entre director y operador, en el cine mudo, cuando la imagen aparecía como un vehículo esencial del sentido y la calidad de la película; véase, en la Alemania de los años veinte, el episodio de la «cámara desencadenada», con el director (Dupont), el guionista (Mayer) y el operador (Freund) disputándose la paternidad de la idea.

---

[15] R. Ruiz, *Poétique du cinéma*, pág. 90.

[16] L. Delluc, *Écrits cinématographiques I*, pág. 121 y sigs.

Una vez asimilada la transición al sonoro, la palabra «cineasta» dejó de abarcar todas esas cuestiones de prelación, y mayormente pasó a ser un término neutro, casi de orden técnico, mientras las discusiones de posguerra se centraban en la cuestión del «autor» (véase más abajo). Recientemente, un cineasta que también es crítico ha emprendido una tentativa de esclarecer definitivamente el significado del término: para Jean-Claude Biette,[17] el término neutro y técnico es «realizador», que en los títulos de crédito de las películas entra en paradigma con el resto de técnicos (el realizador es el técnico de la puesta en imágenes, nada más). Dicho vocablo se opone a tres términos por el contrario muy marcados: autor, director, cineasta, que Biette se ocupa de distinguir. En primer lugar (cronológico) está el director (*metteur en scène*), quien, para ejercer un arte en el seno de la industria cinematográfica, dispone de un único gesto esencial, el de la puesta en escena. «Puesta en escena» (*mise en scène*) fue la palabra fetiche en la segunda época de la crítica francesa, al filo de los años cincuenta, y aspiraba a designar —sin definirla claramente— una especificidad del arte cinematográfico; desde esta óptica, en cine no se podía ser artista si uno no se mantenía fiel a un conjunto de gestos inseparables, desde la reflexión acerca del personaje y la situación al encuadre, pasando por la colocación de los cuerpos de los actores y la estructuración de sus movimientos y expresiones; a todo eso se le llamaba en cine «puesta en escena», en un sentido más amplio que su acepción teatral original, pero comparable a ésta (Biette recupera, sin cambios sustanciales, las tesis de Alexandre Astruc).

---

[17] J. C. Biette, «Qu'est-ce qu'un cinéaste?», *Trafic*, 18, primavera de 1996.

Luego está el autor (*auteur*), que, partiendo del gesto de la puesta en escena, aspira a equipararse al autor literario y por ello está obligado a ejercer su control sobre la historia contada, sobre el universo que ésta evoca, sobre el desarrollo del relato: en suma, es quien recupera y transfiere a su territorio las cualidades del autor literario. Será, pues, una especie de finalidad en el arte de la puesta en escena y en el estatuto de autor lo que llevará a Biette a denominar «cineasta» (*cinéaste*) a aquel que aborde su arte con la máxima intimidad, conjugando en sí los dos aspectos, forma y contenido, respectivamente acentuados por las nociones de director (técnica) y de autor (temática). Cineasta será «aquel que exprese un punto de vista acerca del mundo y acerca del cine, y que, en el propio acto de hacer una película, cumpla esa doble operación consistente en alimentar una percepción particular de una realidad y, al mismo tiempo, [...] expresarla a partir de una concepción general de la elaboración de una película». En suma, el cineasta, en este sentido estricto, será el artista del cinematógrafo, y la concepción del arte así convocada es exigente: estética, intelectual y moral a la vez. Como a menudo en Biette, encontramos actitudes próximas, en sustancia, a las de Cocteau; para este último, el autor de la película era incuestionablemente el director (*metteur en scène*) —aquel que produce las imágenes— pero a condición de que también fuera el autor del guión y, sobre todo, con la condición más general y profunda de que en todo fuera un «sonámbulo» inmerso en «una especie de sueño agotador».[18] El cineasta de Biette, el *metteur en scène* de Cocteau, no son tanto creadores de obra como fautores de obra: permiten que la obra tenga lugar, ponen todo de sí mismos en ella, pero al mismo tiempo su propia obra les supera y les sorprende.

EL ARTISTA: TARKOVSKI, COCTEAU Y ALGUNOS OTROS

De manera que si el cineasta es un artista, lo es en la modalidad habitual en nuestros días, esa modalidad exacerbada por el romanticismo pero cuyas bases sentó la concepción renacentista del genio. El artista es una fuente, un origen, el punto del que mana y se difunde una creación original. Tiene una capacidad creadora, inefable en última instancia

---

[18] J. Cocteau, *Du cinématographe*, pág. 30.

—especie de cumbre de la actividad humana en general, porque ésta es acto creador: al cabo, ¿no es porque el hombre es capaz de crear que pudo decirse «creado a imagen y semejanza de Dios»? Andrei Tarkovski, que llevó expresamente la cuestión a este terreno religioso, insiste en la integridad del artista por cuanto se consagra a su arte. El artista sólo debe rendir cuentas consigo mismo; lo que hace al artista (al «genio») no es la perfección de su obra, sino su fidelidad a la necesidad interior; esta última, su única ley, es muy restrictiva, es realmente *necesidad*: «El artista jamás es libre, nadie es menos libre que el artista, porque está encadenado a su don, a su vocación, al servicio que presta a los demás».[19]

La paradójica libertad del artista —que lo somete a su vocación— solamente depende de él mismo. En este aspecto Tarkovski prolonga, sin distancias, una mezcla común de actitudes clásicas y temas románticos: el artista no es libre porque debe situarse en el seno de convenciones artísticas que lo definen limitándolo; y, pese a todo, es libre porque encarna la posibilidad suprema de «forjarse una hipótesis acerca del propio destino y mantenerse fiel a ella, sin someterse ni ceder ante las circunstancias».[20] Así, su preocupación principal deberá ser la coherencia respecto a las propias metas; su valor y su profundidad se establecerán decisivamente por el hecho de ser «consecuente hasta el final con sus propias metas».[21] De ahí, entre otras cosas, que en el arte no haya progreso. Cada artista se justifica plenamente por sí mismo, por su propia exigencia, por su necesidad interior, y en ningún caso por una situación histórica cualquiera que lo convierta en el eslabón de una cadena del progreso en arte o simplemente de la historia del arte. En el arte no hay vanguardia (que reposa en la idea de avance, de progreso): sólo hay artistas.

El artista es artista, por entero y exclusivamente; no hay arte fuera del artista. De esas dos premisas deriva una concepción de la actividad artística como manantial, como don, como germinación, como producción personal, si bien inconsciente («igual que el manzano da manzanas»). Tarkovski estigmatiza con extrema dureza la idea del arte como «búsqueda», término que a su juicio sirve únicamente para enmascarar una «falta de conciencia realmente creativa y una miserable vanidad»[22] y que por lo demás nunca se utiliza tanto como en las vanguardias. Pero aunque el artista sea la fuente del arte, tanto la meta del arte como su justificación filosófica última residen en la vida (o en la realidad). «El objetivo de cualquier arte [...] consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana, explicar al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su presencia en nuestro planeta o [...] quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante.»[23] El arte se orienta hacia el mundo, el arte expresa la visión que del mundo tiene el artista, es una declaración acerca del mundo, por fuerza verídica, ya que si el artista es artista estará tratando realmente con el interrogante fundamental del ser y dirá algo al respecto. Es la idea de la revelación, que ya hemos visto anteriormente. El objetivo del arte podría cifrarse en aniquilar o minimizar la presencia del ser humano artista en cuanto entidad distinta del mundo para, por el contrario, provocar así su encuentro definitivo y deslumbrante con el mundo, encuentro cuya utopía aparece descrita en ciertas concepciones orientales. Así pues, el arte lo es todo salvo histórico: se relaciona con la verdad, que no puede ser contingente. El arte no es histórico, el arte es lo que jalona la historia humana señalando sus peligros, marcando los puntos en los que la humanidad se aventura hacia el abismo.

---

[19] A. Tarkovski, *Le Temps scéllé*, pág. 154.
[20] *Ibid.*, pág. 169.
[21] *Ibid.*, pág. 139.
[22] *Ibid.*, pág. 90.

El artista del cine no es ni pintor ni músico ni poeta, pero vale tanto como ellos y, en cierto sentido, les excede. Es lo que nos dice Tarkovski, es lo que a su manera dejarán entender también Eisenstein y Godard, y es lo que también había propuesto, con su estilo inimitablemente lírico, Abel Gance. Surgido, como muchos en su generación y la siguiente (Delluc y Epstein, entre otros), del movimiento simbolista, Gance mantuvo durante largo tiempo las ideas de dicho movimiento acerca de los intercambios sensoriales y las *correspondencias* de emociones. La sinestesia, todavía cultivada en los años diez de Kandinsky a Scriabin, había sido la gran utopía de principios de siglo, y Gance siempre fue sensible a esos colores, perfumes, sonidos e imágenes que se responden sin fin. Menos teórico aún que Clair o Dulac, en sus escritos —como en sus películas— persigue tanto o más la exclamación que la disertación. Así lo confiesa: «Desde mi más tierna infancia tomé la decisión de abandonar a las brumas de mi memoria todo el territorio exacto y positivo, para desarrollar únicamente el recuerdo de los aspectos sensibles de los seres y las cosas».[24] Empeñado desde su juventud en dar con la solución al gran enigma del arte romántico —¿cómo captar «el corazón del mundo»?—,[25] la encontró en el arte de la Imagen (véase capítulo 2), aunque el cine real no se corresponda con sus aspiraciones («El cine es un crimen contra la elevada sensibilidad de un artista»[26]). Si el artista tarkovskiano trataba con el mundo, el arte según Gance ahonda todavía más, se sumerge hasta el corazón del mundo; en cuanto al artista, es un mago, un médium, un adivino (o un profeta).

---

[23] *Ibid.*, pág. 37.

[24] A. Gance, *Prisme*, pág. 37.

[25] *Ibid.*, pág. 45.

Mago y médium: también fue ésta la definición del artista para Jean Cocteau, si bien en un sentido ligeramente distinto. Cocteau está obsesionado por la actitud del artista —actitud de espera, de repliegue ante cuanto ha de advenir y, al mismo tiempo, de vigilancia y percepción extremadamente aguda. El artista —en todo momento poeta y, sucesivamente, cineasta, pintor, ensayista— mantiene a raya toda intención personal y particular, pero jamás abandona la intención general de acoger lo poético. Tanto ha insistido Cocteau en esta definición sumamente romántica del artista que casi se ha convertido en su marca (aunque también sea aplicable a otros cineastas, encabezados, como ya dijimos, por Robert Bresson). Sin duda lo más importante, aquello en lo que no deja de insistir, es en la confianza depositada en el mundo como reserva de lo maravilloso: la poesía, lo maravilloso, no son obra del artista ni del arte, son descubiertos y canalizados. Artista es quien sabe reconocer esa «brecha que se abre a lo imprevisto»[27] y quien, asimismo, sabrá no hacer trampa, no ir al encuentro del encuentro, confiar por entero en la capacidad que éste tiene de manifestarse por sí mismo.

Estas tres influyentes lecturas, fuertemente interrelacionadas, serán los cimientos para muchas otras, que se limitan a rescatar su credo esencialista. El artista cinematográfico, el artista en general, en esta visión tan romántica como clásica es la de Rohmer, es el hombre del despertar de la sensación, de la intensidad del sentimiento, aquel que, siquiera temporalmente, sumerge su intelecto en el sueño. Stanley Brakhage: «[...] todas mis historias, pasivas o activas, encerraban todo el sentimiento que yo era capaz de experimentar en el momento de la creación, toda la inteligencia que ese sentimiento podía desarrollar en ese preciso instante, y se convertían así en la motivación del gesto, ese gesto de máxima espontaneidad: hacer la película [...]. En la génesis de una obra de arte llega un momento en que la intelectualidad se queda atrás y debe batirse de inmediato en retirada».[28]

---

[26] *Ibid.*, pág. 193.

[27] S. Brakhage, *La Difficulté d'être*, pág. 50.

[28] S. Brakhage, *Métaphores et vision*, págs. 54-55.

Todo el arte consistirá en no quedarse ahí; en saber regresar al momento intelectual, esto es, al cálculo. Salvo que uno prefiera, como Philippe Garrel, encomendarse a lo inefable y al misterio, aferrarse a la dimensión artística del artista, haga lo que haga, a riesgo incluso de quedarse sin obra: «Una vez más, me interesa mucho menos el arte que la vida de los artistas».[29] Concepción límite del artista autoproclamado y autojustificado como tal (y de quien Tarkovski y Cocteau dieron algo parecido a la *razón*).

LA CRÍTICA Y SUS AUTORES: TRUFFAUT

Frente a esta atrevida lectura, la célebre «política de los autores» desarrollada en el seno de *Cahiers du cinéma* por algunos futuros cineastas parece una versión suave de la teoría del artista-creador. De entrada se trató, como reacción a destiempo ante las polémicas e interrogantes anteriores a la guerra, de saldar la cuestión de la responsabilidad relativa de guionista y realizador: ¿cuál de los dos técnicos tiene el papel preponderante en la obra cinematográfica entendida como creación artística? Sabemos cuál fue la respuesta de François Truffaut (1932-1984) y sus colegas: el realizador, respuesta paradójica en la medida en que se apoya en una valoración del cine americano, donde el realizador sólo asume en casos excepcionales algún poder de decisión creativa. Desde esta óptica, la política de los autores fue ante todo una política, es decir, la elección de ciertas personalidades más importantes y más poderosas que otras. La línea así afirmada encontró apoyo en algunas declaraciones de cineastas americanos, como ésta de Otto Preminger: «No creo necesario ser "fiel" al libro. No siento ninguna obligación respecto a la trama original».[30] Preminger defiende que se sustituya la lógica y la organización de una obra literaria por una lógica y una organización dramática y fílmica; el oficio del cineasta es poner en escena, y para ello deberá anteponer las exigencias de la puesta en escena a cualquier otra cosa, modificando en todo lo necesario la obra narrativa que utiliza.

En la política de los autores, esta noción de autor —justificada siempre, a fin de cuentas, por la elección, la lista, la «política»— se ve así extendida a la «personalidad». La idea es simple: existen en el arte (en este caso, el cine) personalidades creadoras dignas de interés y simpatía, y otras que no, o no tanto. Una vez reconocidas estas personalidades —a partir de unos criterios evidentemente difíciles de objetivar—, puede confiarse absolutamente en ellas; son totalidades indivisibles, y ni siquiera sus aparentes extravíos deberán mermar la fe en su valor creador. Los ejemplos de dicha fe, hasta la *mala fe* más desacomplejada, salpican los números de los *Cahiers jaunes*. Sin salirnos de Truffaut y en los años pre-Nouvelle Vague, serían por ejemplo su sofisticada defensa de Jacques Becker en *Touchez pas au grisbi* (1954), donde valora que el director sea también (co)guionista y, por lo tanto, esté más capacitado para «deshacerse de las escenas y réplicas típicas de las escenas y réplicas de los guionistas, en beneficio de escenas y réplicas que un guionista no podría concebir»,[31] así como la todavía más sofisticada defensa de *Alí Babá y los cuarenta ladrones* (Ali Baba et les quarante voleurs, 1954), donde, pese a señalar defectos del filme, Truffaut no puede por menos que confesar: «Por fallido que fuera lo habría defendido, en virtud de la política de los autores [...]. Basada en la bella fórmula de Giraudoux, "No hay obras, sólo hay autores", esta política consiste en negar el axioma predilecto de nuestros antecesores, según el cual con las películas pasa como con las mayonesas, que unas cuajan y otras se cortan».[32]

---

[29] P. Garrel, *Une caméra à la place du coeur*, pág. 185.

[30] O. Preminger, *Autobiographie*, pág. 126.

EL AUTOR: FASSBINDER, BERGMAN

Como se ha observado a menudo desde entonces, incluso desde los mismos *Cahiers*,[33] esta teoría del arte es limitada, y la línea de la revista valió ante todo como testimonio de determinado gusto, hoy consagrado por la piedad de las historias del cine y por la distancia en el tiempo. Tuvo, pese a todo, la virtud de seguir vibrando y haciendo vibrar mucho después del fin de sus días críticos, y las huellas de esa simpatía por las personalidades puede rastrearse sin problemas hasta el presente. Sin salir de los críticos clásicos, tenemos por ejemplo el descubrimiento de Jacques Tourneur por Jean-Claude Biette: «No había en él ambición artística ni voluntad personal. Pero, más que ningún otro, él poseía el secreto del cine. Era un vidente sereno [...]. Se las ingeniaba para minimizar el valor de sus películas o para decir que en ellas nada había puesto de sí mismo. Lo cual es prácticamente cierto».[34] Reconocemos, en estas emotivas líneas, una especie de maridaje entre la fe en la persona predicada por Truffaut y la fe en el artista como simple fautor de obras que él no llegó a desear, tal y como lo concebía Cocteau.

---

[31] F. Truffaut, «Les truands sont fatigués», *Cahiers du cinéma*, nº 34, abril de 1954, pág. 55.

[32] «Ali Baba et la "politique des auteurs"», *Cahiers du cinéma*, nº 44, febrero de 1955, pág. 47.

[33] Véase, por ejemplo, «Vingt ans après: le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en question», *Cahiers du cinéma*, nº 172, noviembre de 1965.

Pese a sus debilidades, la «política de los autores» ha sido en mayor o menor medida el horizonte de las definiciones más sensatas pronunciadas por otros cineastas, quizá menos escindidos entre el ejercicio de su arte y el de la crítica. «La película es el hombre»: la frase podría haberla dicho casi cualquier cineasta, pero quien la dijo fue Rainer Werner Fassbinder (a propósito de Werner Herzog).[35] Muchos fueron los comentarios que Fassbinder dedicó a esa manifestación en las películas (americanas y europeas) de la necesidad, por parte del cineasta, de contar determinada historia y no otra. Para Fassbinder eso implica que el cineasta —el artista en general— trabaja sobre su subjetividad y a partir de ella, sin descartar provechosos desplazamientos; vinculado a Alemania «por la lengua y por la infancia», pensó en ir «a buscarse» a sí mismo en el lugar del desarraigo por excelencia, Nueva York. El cineasta trabaja para afrontar sus propios problemas (*leitmotiv* de los autores europeos), y, con ello, trabaja para los demás, y descubre una forma de realismo. Con frecuencia Fassbinder insiste en lo inmediato de su reacción a los estímulos y llamadas del exterior (la lectura de una crónica de sucesos o una novela, la historia que alguien le cuenta durante una conversación) y que invariablemente le impulsan a crear. Esta reivindicación de la subjetividad es la de un sujeto moderno, que jamás aspira a la expresión personal y concibe siempre el juego subjetivo como algo que le rebasa por sus raíces, que están firmemente enclavadas en una cultura, y por sus ramas, que se extienden hasta tocar los aspectos más efímeros y anónimos de la realidad. Fassbinder cree en la plenitud del autor, pero no como garantía de creación y poesía; estaría, en todo caso, más cerca de una concepción profesional, por otra parte singular y a menudo exacerbada (su rapidez de ejecución y su capacidad de hacer varias cosas al mismo tiempo fueron legendarias).

En el extremo opuesto de este muestrario de tesis autorales cabría situar a otros representantes europeos del «cine de arte y ensayo» de posguerra, con Federico Fellini o Ingmar Bergman en primera línea. Tanto para uno como para el otro, son las obsesiones del autor las que hacen su obra (y, recíprocamente, también hacen al autor). Hacer cine es expresarse, discretamente pese a todo como Bergman, o con absoluta indiscreción como Fellini: autor es quien se propone dar forma a la novela de su propia biografía para hacerla comunicable; el arte es esa «puesta en forma», y el dominio que ese gesto supone. Una y otra vez ha comentado Bergman sus películas, reevaluándolas a tenor de su propia evolución, y en ello ha demostrado una lucidez analítica y técnica rayana en la pura actitud teórica. Aunque casi siempre lo evite, ha vestido por momentos los hábitos del teórico, sobre todo en la época que para muchos fue el cenit de su carrera, en los días de *Persona* (1967). Como Tarkovski —con quien mantiene públicas y notorias afinidades—, Bergman ve el arte como una *emanación* del artista, como una especie de necesidad casi fisiológica: «La creación artística se ha manifestado siempre en mí como un hambre».[36] El arte es un medio de hacerse interesante a los ojos de los demás y, a la vez, de hablar(se) de(a) sí mismo. Esta curiosidad absolutamente personal del artista por la propia obra y por la propia actividad artística constituye, en el fondo, la única existencia y la única razón del arte; la célebre metáfora de la «piel de serpiente», muerta pero agitada por la colonia de hormigas que le conceden una vida ilusoria, es históricamente de un pesimismo total (por esa razón Bergman se mantiene al margen de las corrientes artísticas de su tiempo). Pero su renuncia a atribuir al arte el valor de verdad absoluta concede al artista, en contrapartida —y ahora con notable optimismo—, la capacidad de asumir toda la invención del mundo y, mediante esa actividad fundamentalmente egoísta, llegar a todos los hombres, allí donde ellos también buscan su propio placer. El artista se asoma a su propia existencia, pero lo hace *por nosotros*, no en el sentido del médium, como Cocteau, ni en el sentido del descubridor de la verdad, como Bresson: en el sentido de la curiosidad y el placer entendidos como *contagio*.

---

[34] Entrevista con J. Narboni y S. Toubiana, *Politique des auteurs*, pág. 17.

[35] R.W. Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination*, pág. 56.

El taller del cineasta

El cineasta es un artista: opera en relación con un campo del arte; se sumerge en su poder íntimo de invención y creación; accesoriamente, se preocupa por encontrar una respuesta en su entorno social. Pero, como todo artista, también es hombre de una profesión (el «secreto profesional» del que hablaba Cocteau concierne tanto a la realización de las obras como a la «técnica» de la emoción y la verdad). Trabaja en una relación paradójica, a menudo subrayada, entre la soledad y la colectividad, y su *taller* es de los más extraños.

---

[36] I. Bergman, «La peau du serpent», *Images*, págs. 48-53.

EL BRICOLAJE Y LOS EXPERIMENTADORES

Desde Claude Lévi-Strauss y su rehabilitación del bricolaje como actividad legítima del espíritu, sabemos cuán esencial resulta a veces recurrir a herramientas heteróclitas, así como emplearlas en contra de su uso habitual. Existe entre los cineastas toda una familia —nómada y dispersa— de bricoladores del espíritu, que hacen películas con pedacitos de cuerda y grandes ideales, y que tanto recurren a los materiales más nobles como a los más modestos. Ya hemos citado, al hablar de «escritura», a Alain Fleischer o a Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, unidos por el hecho de haber realizado sus obras a partir de un material cinematográfico preexistente. Cabría añadir aquí a cuantos han practicado ocasional o regularmente la técnica del *found footage*, el «metraje encontrado», fundamentada en el rechazo de la producción de imágenes y el deseo de utilizar únicamente imágenes ya existentes. Esta práctica reviste un evidente valor de manifiesto teórico, pues restringe *de facto* la responsabilidad creativa del cineasta al ordenamiento de las imágenes y no a su captura. Aquí la metáfora del bricolaje es casi literal, ya que el cineasta adopta el proceder de un coleccionista de «bagatelas» (*bricoles*) que luego decidiera hacer algo con ellas (una obra, aunque no necesariamente).

La actividad del bricolador no goza de gran prestigio social; en el mejor de los casos, es contemplada como pasatiempo inofensivo y menor. Desde el punto de vista creativo, ha representado un ideal a la vez modesto y ambicioso, el de la apropiación total, directa, casi corporal del material por parte del cineasta: al elaborar una película encontrada o unas imágenes muy simples, organizándolas en estructuras elementales, el cineasta bricolador entabla la más íntima de las relaciones con el material (aunque sólo sea en términos de producción: es un cineasta de la mesa de montaje, cuya condición se asemeja a la del escritor, como hemos visto). A veces llega incluso a prescindir de la mesa, montando únicamente con sus ojos y sus manos, como explica Kubelka a propósito de sus primeros trabajos: «No tenía ni mesa de montaje ni proyector [...]. Estaba obligado a hacer la película con mis propias manos. Esta dificultad externa me hizo tocar el material, lo que de inmediato dictó un rumbo nuevo a mi labor: sostuve la cinta entre las manos, la miré y vi cómo cambiaban las siluetas entre los fotogramas. Me di cuenta entonces de algo muy claro: la película en sí ya está dividida en un ritmo con un tiempo propio».[37]

Hacer bricolaje es controlarlo todo, porque uno se ha propuesto emplear un material «pobre» y ha limitado la gama de gestos creativos al mínimo. En este sentido, es evidente que el bricolaje también podría encontrarse en cineastas que ni hacen cine *found footage* ni hacen filmes estructurales. Cuando Raoul Ruiz propone su metáfora del Ministerio y el Misterio —el encargo social dirigido al arte por un lado, el deseo de creación por el otro—, se inclina visiblemente en pro de las formas solitarias y casi solipsistas de la creación, que representan una versión «mental» del bricolaje (un bricolaje *en espíritu*, ya que no lo es en realidad: las películas de Ruiz no son pobres). Lo mismo podría decirse de ciertas declaraciones de Cocteau, etc.

LA PROFESIÓN: LEWIS, PUDOVKIN

Hollywood no era el lugar más propicio para la teoría. Ya hemos visto que el teórico más consecuente en aquel medio fue Alfred Hitchcock, quien tuvo la inteligencia de elaborar complejas formulaciones sobre su arte (el suspense como conjunto de leyes formales) a través de una reflexión sobre la eficiencia que aúna la solidez con la simplicidad. El robusto sentido común de Hitchcock es comparable al de Pagnol, quien señaló que «un arte, para realizar sus obras primero, y para difundirlas después, necesita estar alimentado por un comercio».[38] Su reflexión se adapta como un guante al contexto comercial e industrial del cine americano, aunque la mayoría de sus colegas, en razón de sus respectivas adaptaciones a ese mismo contexto, no se preocuparon especialmente por la teoría. Cineastas con tanta vocación de dominio como John Ford y Howard Hawks, sobre todo el segundo, que a menudo produjo sus propias películas, sabían realizar obras muy personales sin que ello les incitara nunca a teorizar sus prácticas (todo lo contrario, uno siente la tentación de decir, sobre todo en el caso de Ford, que parecía disfrutar disimulando sus reflexiones y su cultura).

---

37. *Peter Kubelka*, págs. 67-68.

38. M. Pagnol, «Cinématurgie de Paris», *Les Cahiers du film*, 1933, en M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, 1946, pág. 285.

Resulta sintomático que, durante décadas, una obra escrita por un cineasta no americano, y difundida en traducción, haya podido ser contemplada como la biblia de los directores americanos: la recopilación de artículos de Vsevolod Pudovkin (1893-1953) conocida con el título de *Film Technique* (1929, constantemente reeditada desde entonces). Pudovkin presenta una versión «promedio» de la teoría del cine, caracterizada por su equilibrio entre todas las tentaciones extremistas, del montaje ultracorto al realismo absoluto. En el fondo carece de conceptos propios, más allá de las nociones habituales en el cine de los años veinte: imagen, montaje, encuadre: el material cinematográfico no es la realidad misma, sino unas imágenes de la realidad que pueden acortarse, modificarse y, sobre todo, montarse. Cada imagen es el resultado de una serie de elecciones significativas, empezando por la elección de los objetos representados, que deben ser expresivos. El montaje, «fuerza creativa fundamental» del cine, es la organización de esas significaciones con vistas a crear un discurso global comprensible por un espectador, cuya atención recae por entero en manos del cineasta. Estas consideraciones, normalizadas en los años veinte y treinta, parecen hoy en día banales. La única noción original es la de «observador exterior», que corresponde perfectamente al ideal de transparencia del relato clásico: el filme narrativo-representativo da cuenta de los acontecimientos «como si» un observador, susceptible de verlo todo y de modificar indefinidamente su punto de vista, los hubiera visto antes por nosotros. Esta descripción se refiere explícitamente al cine americano clásico de la época muda, que para Pudovkin (como para muchos otros teóricos europeos) fue el primero en sentar unas bases sólidas para la narratividad propia del cine; así pues, fue una justa ley del péndulo la que a su vez convirtió el libro en el clásico del cine americano, como expresión coherente de su ideología.

Paradójicamente, será en un cineasta cien por cien americano pero invariablemente juzgado marginal donde hallaremos la reflexión más elaborada sobre el cine de Hollywood. Como Hitchcock con el *suspense*, el cineasta Jerry Lewis inventó figuras de eficiencia y emoción (la explosión, por ejemplo). Pero en lugar de tejer un enlace de lanzadera entre forma y espectador, como Hitchcock, su teoría pone la lanzadera entre la intención, manifestada en el guión, y la imagen. Así, pese a su gran simplicidad, presenta el siguiente rasgo eminentemente teórico: el entre-dos. Al elegir a Lewis como representante de la teoría hollywoodiense, es obvio que propongo una paradoja colosal; este cineasta, cuya imagen en su país es execrable (un petulante payaso de mal gusto, un *money-maker* enamorado del *kitsch*), que fue «descubierto» y unánimemente defendido por la crítica francesa (por una vez hubo acuerdo entre *Cahiers du cinéma* y *Positif*), nunca ha emitido otra cosa que reflexiones muy ego-centradas, si no egocéntricas, con la intención de presentarse a sí mismo como cineasta al discutir la propia práctica. (De no ser tan incongruente la comparación, podría decirse que Lewis teoriza con la misma actitud que Fassbinder.) Su reflexión es sin embargo muy valiosa, porque ofrece algo así como un *compendium* de los credos creadores de Hollywood (las mismas ideas aparecen diseminadas en Hawks, Walsh, Capra o incluso Preminger): el cine es un poderoso instrumento de propaganda, pero no es eso lo que impulsa a hacer películas; el aspecto subjetivo y afectivo es primordial, y el instrumento del cine es el hombre; el oficio de realizador consiste en conocer la existencia y, casi, la manipulación de esos afectos y esa psicología.[39] Pero, por otra parte, el realizador es quien *hace* la película; un realizador, en efecto, es alguien que tiene algo que decir con la película; alguien que por lo demás acapara funciones (productor, guionista, actor, técnico de diversos ámbitos);[40] alguien, en suma, que tiene la última palabra, contra los productores, contra los guionistas, contra los actores, contra el montador y *con* el compositor. (Encontramos parejas observaciones en Biette o Truffaut.)

Por otra parte, la película está hecha para inscribirse en el marco prescrito por la institución, en los siguientes aspectos:

- económico: debe producir dinero para que la máquina siga rodando;
- deontológico: el cine no es realmente un arte sino una artesanía realizada con un impresionante despliegue de medios técnicos; no se hace para las elites vanguardistas sino para las masas; de este modo, siempre será preferible una mala película que siga las reglas del oficio a una película de vanguardia, ya que por lo menos aquélla enseñará algo sobre «el cine» (definitivamente identificado con la maquinaria hollywoodiense);
- técnico: la división técnica del trabajo nunca es cuestionada; existe un saber técnico, y basta con apropiarse de él en la medida de lo posible;
- pragmático: la película no debe desorientar, debe hacer *fair play* con el espectador.

Sobre este fondo a la vez elemental (más elemental que las declaraciones de Hawks) y singular (Lewis se reivindica como *total film-maker*, hombre orquesta que lleva el sistema a su paroxismo) se destaca la doble línea estética: 1) una película es el desarrollo lógico, controlado, intencional de una idea; no debe deshacerla, destruirla, ni tan siquiera cambiarla, sino expresarla con la máxima claridad posible; 2) una película posee una fuerza intrínseca, debida a su carácter visual y «atraccional». La obra es guiada, casi determinada por su idea, su *certa idea* en el sentido más clásico: «Cada plano que concibo tiene una razón de ser»;[41] el actor, por ejemplo, no sólo debe mantener contacto con su personaje, sino con la película entera, con todos sus aspectos, porque está sometido a la cámara (que, a su vez, se somete al guión a través del encuadre) y al montaje (cuyo objetivo es reconstruir la línea del guión). Los medios de la realización deben, pues, someterse con la máxima naturalidad a esa misma idea, y la concepción que Lewis defiende es, desde todos los puntos de vista (color, formato panorámico, trucajes ópticos, música) plenamente clásica; su modelo declarado es Chaplin, porque en él todo está centrado, todo encuadrado, todo es diáfano; en sus películas un efecto visual nunca existe porque sí. La obra, en suma, debe ser transparente a su idea[42] (véase en Capra la afirmación reiterada de que el cineasta debe privilegiar la intuición, el olfato; al elegir un actor, por ejemplo, Capra rechaza el sistema del *screen test* y sólo confía en el encuentro personal cara a cara: «¡Es él!»).[43]

---

[39] Véase, por ejemplo, J. Lewis, *Quand je fais du cinéma*, págs. 84-85.

[40] La fotografía, por supuesto (véase *Quand je fais du cinéma*, págs. 106, 108, 114), pero también el maquillaje o la decoración (págs. 98-99).

Para llevar a término esta idea, para encarnarla en una película, se precisa un cineasta que lo controle todo. El *total film-maker* se esfuerza por desarrollar su intuición, su única regla es la adecuación constante a la idea; por lo demás, todo puede hacerse comprender, todo puede ser transmitido al espectador[44] (véase de nuevo Capra, en sus reflexiones acerca del fracaso de *Un gángster para un milagro* [A pocketful of miracles, 1961]: las películas tienen éxito —y son buenas— cuando hay comunión entre el realizador y el público).[45] Pero esta labor tiene, pese a todo, su propia retórica, que se hace visible como tal; en especial, es el caso del *gag*, que en la medida en que es de naturaleza visual, excede siempre al guión. El cine cómico entraña siempre el riesgo de hacer estallar la linealidad, es portador de una violencia disruptiva y por ello deja una puerta abierta a la capacidad del filme para independizarse, para se-

---

41. Entrevista *Cahiers du cinéma*, nº 197, pág. 35.

42. J. Lewis, *Quand je fais du cinéma*, págs. 176-178.

43. F. Capra, *Hollywood Story*, pág. 305 (trad. cast.: *El nombre delante del título*, Madrid, T & B, 1999).

44. J. Lewis, *Quand je fais du cinéma*, pág. 146.

45. F. Capra, *Hollywood Story*, pág. 436.

guir su propio curso e incluso darle algunas sorpresas al cineasta. Será preciso, pues, que el *total film-maker* procure dominar ese curso propio de la película: deberá dominar sus imágenes y, para ello, intervenir en todos los elementos de la película, los colores (manipulando el revelado, por ejemplo), el montaje (fotograma a fotograma, si se tercia), la sonorización y la música. Crear una película deviene así un proceso de elaboración, casi de «perlaboración», de una imagen o serie de imágenes. Evidentemente, este segundo aspecto es el que confiere interés a las reflexiones de Lewis, puesto que el ideal ordinario de transparencia va cobrando en ellas una complejidad rayana en la contradicción, subrayando así la verdadera opacidad del proceso creador.

La artesanía: Straub, Duras, Moullet

Entre el bricolaje que cada uno se hace en su casa y la industria que produce y distribuye productos en masa está la artesanía, que produce por unidad y posee unas redes específicas de distribución. Este esquema económico es fácilmente trasladable al cine. Entre Hollywood, sus derivados y competidores, por un lado, y los bricolajes más o menos «caseros» de cineastas cuya producción se asemeja a veces al cine privado (caso de muchos «experimentales»), están las pequeñas empresas artesanales, las de cineastas-productores que para cada película deben buscar tanto la materia intelectual y artística como los medios económicos e institucionales. Por lo demás, hay múltiples grados en la materia, y en todas partes siempre ha habido cineastas preocupados por controlar la economía de sus películas. Pero ni el *producer* hollywoodiense como Hawks y Hitchcock, ni el cineasta que funda una sociedad de producción, como Truffaut, Rohmer o Bergman, son exactamente artesanos (más bien pequeños —o grandes— empresarios).

El artesano se singulariza por la pareja importancia que en sus decisiones y en su reflexión adquieren las consideraciones de forma y economía, e incluso por el hecho de que ambas vayan inseparablemente ligadas: una decisión formal es automáticamente evaluada en términos de coste, y el tipo de producción se decide en función del tema y el género. Lo han señalado a menudo Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, quienes han adoptado un amplio abanico de soluciones técnicas y económicas en producciones por lo general «baratas» (comparadas con lo habitual): cada obra requiere un tratamiento técnico específico y, con ello, un presupuesto prácticamente inamovible. «Nuestra elección entre 16 y 35 mm, entre blanco y negro y color, ha sido siempre muy deliberada, dependiendo del tema, de la historia y del material a nuestra disposición. Nada de arbitrario hay en ello.»[46] Por lo demás, en estos cineastas la atención dispensada a la economía y a la técnica se ve acompañada por decisiones rigurosamente clásicas, opuestas a todo añadido inútil y a todo tratamiento de la imagen y el sonido que se desvíe de la reproducción más simple y directa. Así, Straub y Huillet, que han dedicado varias de sus películas a la música (dos de ellas son operas filmadas), siempre se han negado en redondo a emplear el estéreo, han evitado el *dolby* y han criticado el falso progreso de la grabación digital; asimismo, han seguido una concepción del etalonaje excepcionalmente rigurosa, ligada a la permanencia de ciertos valores y simultáneamente reacia a igualar forzosamente el resto de parámetros.

Straub y Huillet siempre han hecho público el coste de sus películas (como Luc Moullet), pero esa preocupación económica, por infrecuente que sea, no es la más importante. También han explicado, no sin voluntad didáctica, las razones subyacentes en determinadas opciones de realización en algunas escenas de sus películas. Así, ante los estudiantes de la Femis desarrollaron el ejemplo de una escena de *La Mort d'Empédocle* (1986), resiguiendo el proceso mental y sensible que les condujo a una solución a partir de un dato de base: ante una situación de confrontación entre dos grupos de personajes (dos por un lado, cinco por el otro), casi un «juicio» de los cinco a los otros dos, era necesario partir de una línea de mirada, trazada entre los dos miembros más importantes de cada grupo, y no franquearla nunca; buscaron un único emplazamiento de cámara para toda la secuencia, garantizando así que la línea no sería traspasada, y permitiendo encarnar objetivamente la situación de «juicio». Una vez hallado este punto de filmación, la elección de los objetivos para cada plano es una consecuencia lógica, en función del número de personajes en pantalla y de los que permanecen fuera de campo.

El artesano es, por excelencia, aquel que lo inventa todo por sí mismo (incluso a veces su material, como en el célebre caso de Rossellini y el Pancinor, si bien Rossellini sólo era artesano a medias, ya que su producción dependía de los sistemas normales). El artesano inventa, sobre todo, las reglas de su oficio, que son reglas de vida. Con los Straub, que nunca se cansan de repetir que ellos no son artistas y no quieren hacer obra, tenemos, por ejemplo, la renuncia al guión original en beneficio de la filmación de textos preexistentes, por lo general situados a considerable distancia cultural. De forma simétrica, empero, sienten una total desconfianza ante cualquier referencia cultural consciente, su deseo es el de operar una especie de «vacío» cultural en el momento de hacer las películas, donde las referencias eventuales sólo lleguen, si se tercia, por efracción y de forma suplementaria. El artesano tiene el privilegio de elegir sus condiciones de cabo a rabo. «Con cada película intentamos divertirnos de otra manera, siempre en función del tema y de lo que nos apetece hacer.»[47]

---

[46] *Von Heute auf Morgen*, pág. 89.

La práctica de la artesanía, en un mundo dominado por la producción industrial y los capitales que la acompañan, casi siempre se vive y discute de forma polémica. Los Straub fustigan sin piedad el atolladero en que se ha metido el cine (como el resto de la economía mundial). Luc Moullet ha expuesto a menudo, en tono más irónico y esquinado, la irracionalidad de la inflación presupuestaria en las películas «normales».[48] También Marguerite Duras ha opuesto con frecuencia su cine —libre, vivo, sólo atento a lo esencial— al cine superficial, futil, estérilmente lujoso, de los «profesionales» (fue la primera en emplear el término de manera peyorativa): «Mi cine no puede cruzar la frontera de los profesionales. Como tampoco el suyo puede cruzar la mía [...]. Por profesionales entiendo los reproductores de cine como los que hacen reproducciones de cuadros, en oposición a los autores de cine, a los autores de cuadros».[49] La artesanía —mucho más que el bricolaje, que pretende mantener las manos limpias a costa de la ausencia de compromiso— es cosa de pequeños productores: se sitúa, por lo tanto, en el corazón de la política mundial, y los cineastas adscritos a esta opción (como Philippe Garrel antes de sus películas más «normales» de los años noventa) la presentan como una actitud de reacción y resistencia, en última instancia moral.

Experimentación y enseñanza

Cineasta, autor, artista: tres términos que subrayan de manera distinta una misma ambición: hacer cine como antes los pintores hicieron pintura, los escritores literatura, los poetas poesía, los músicos música. Estar en el cine como en un arte —el «séptimo», si uno quiere— y pensarlo

---

47. «Faire un plan», *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, Antigone, 1990, pág. 93.

48. Véase «Les lois secrètes du cinémargent», en L. Creton (comp.), *Le Cinéma et l'argent*, Nathan, 1999.

49. M. Duras, *Les Yeux verts*, pág. 43.

como tal. En nombre de esta ambición algunos cineastas han incluido, entre sus actividades, una parte de experimentación y una parte didáctica, puntos culminantes de todo arte (no hay arte sin momentos experimentales ni hay arte sin transmisión del arte). Este capítulo debería, en buena ley, ser muy extenso, pues son innumerables los cineastas que han contribuido a descubrir nuevos posibles para el arte de las imágenes en movimiento, así como a formar a los jóvenes directores. Pero, una vez más, me limitaré a un reducido número de casos, a mi entender significativos.

ROSSELLINI, EL EXPERIMENTADOR

Ya lo hemos visto: Rossellini, cineasta proteiforme, tan capaz de afrontar con éxito el cine de época como de vestir el hábito neorrealista, capaz de construir un documental poético y subjetivo de la India y de filmar, unos años después, una versión de aires marxistas de la toma de poder por Luis XIV, tuvo dos únicas inquietudes constantes: reivindicar las virtudes formativas del cine (incluyendo, por qué no, las películas de ficción) y batirse contra la concepción industrial y comercial dominante, que hace del cine un medio embrutecedor y del filme un producto como cualquier otro. Ello le condujo a defender la improvisación como fundamento y clave de la labor del cineasta, y a dar una definición del cine por entero basada en la experimentación. La improvisación en el rodaje, que se traduce en la gran libertad de una puesta en forma no fundamentada en prescripciones gramaticales, es primordial. Así ocurre, por ejemplo, con su rechazo del «montaje prohibido» baziniano y su reivindicación opuesta del montaje «autorizado». El ejemplo del tigre en *India*, que vulnera alegremente el precepto baziniano al montar planos de un tigre y de un hombre rodados por separado, fue entonces comentado por Jean-Luc Godard: «*India* es la única película de técnico presentada en Cannes [...]. El plano del tigre es un plano en 16 mm ampliado, y el contraplano del viejo es de 35 mm [...]. La imagen no es más que el complemento de la idea que la provoca»:[50] el montaje es ontológicamente «falso» pero justo en términos de imagen, si esta última ha de corresponder a una idea y no a la realidad.

De igual modo, Rossellini rechaza el «plano bello» bien compuesto, en beneficio por ejemplo de la noción de ritmo, ligada a la espera: un plano no se define plásticamente, en virtud de reglas apriorísticas de composición, sino por su resolución dramática. De forma simétrica, también privilegia el ritmo a la tendencia por él denostada del «documental documentalizante», esclava de una fetichización de la realidad. A decir verdad, esa noción de ritmo (que en la mayoría de casos podría traducirse como «lentitud») es aplicable a todo el cine de Rossellini. La visita guiada a la villa de la pareja protagonista en el inicio de *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953) constituye, en términos industriales de economía de la ficción, una enorme pérdida de tiempo; por el contrario, en el sistema rosselliniano es una necesidad, pues el tempo así definido es un atributo de la acción, de la situación y de los personajes.[51] Por otra parte, en el período decididamente didáctico de los telefilmes de época, esa lentitud, siempre buscada, se convertirá en lentitud analítica.

---

[50] J.-L. Godard, *Cahiers du cinéma*, nº 96, junio de 1959.

La relación del cineasta con lo que muestra es, pues, una relación de comprensión, en sentido estricto. La realidad —social, humana— es lo primero. Por lo tanto, es preciso dejar que ésta signifique, por sí misma y sin recurrir a la fábula. Es la célebre fórmula de «las cosas están ahí, por qué manipularlas», aunque quienes la citan con frecuencia se olviden de agregar que viene matizada por un aspecto insoslayable: hay que tomar partido.[52] En las películas explícitamente ficcionales, ello se traduce en una atención al medio a través del personaje; pasamos, por ejemplo, de un primer plano a un plano de conjunto, porque así se consigue ver el medio según una pauta inflexible, consistente en verlo sin apoyatura alguna. Un caso extremo sería, por ejemplo, la «cámara-microscopio» fija sobre el personaje en *L'Amore* (1948).

La actitud del cineasta rosselliniano *ante* lo que filma y *en* lo que filma es, pues, la de un investigador, un experimentador si se quiere. Pero, evidentemente, no se trata de «experimentar» con el tema filmado, al que el cine se somete por entero en su general sumisión a la realidad; Rossellini se opone ferozmente, por ejemplo, al *cinéma-vérité* de Jean Rouch y Edgar Morin, que se limita a simular que está filmando la realidad sin buscar jamás los verdaderos medios para expresarla (medios que según él implican siempre el uso de la ficción). Lo que se debe experimentar, lo que Rossellini experimentó a lo largo de toda su vida, es esa puesta en ficción, esa expresión de la realidad que la realidad exige y que el cine permite, pero cuyos caminos todavía no existen y están por construir. Pocos cineastas han prestado tanta atención a la técnica, no en sí misma, en una modalidad fetichista, sino en su relación efectiva con la labor del rodaje (véase la invención de trucajes con espejo o la de una variante del *zoom*, ambos testimonios de sensatez y sentido práctico, así como su deseo de librarse de complicaciones inútiles, inútiles en tanto «distracciones» en sentido literal). Muy pocos cineastas han variado cuanto su manera de filmar, su estilo —al extremo de que parece no tener estilo— en suma, su forma de abordar la realidad. Todo ello convierte a Rossellini, de manera profunda, en el más incansable experimentador del cinematógrafo (más que Godard, por ejemplo, quien no deja de *firmar* cada una de sus películas con un estilo visual muy marcado, al que Rossellini había renunciado definitivamente). Experimentar es una búsqueda sin tregua orientada a descifrar este enigma: podemos comprender la realidad, y el cine nos ayuda a ello, pero ¿cómo? En otras palabras, para Rossellini la experimentación en el cine consiste en poner incesantemente a prueba la puesta en forma de la comunicación de un saber: la prueba de la información.

---

[51] R. Rossellini, *Le Cinéma révélé*, pág. 120 (trad. cast. cit.).

[52] *Ibid.*, pág. 78.

KULECHOV: UN TALLER EXPERIMENTAL

Ninguna ambición fue más elevada que la de Rossellini: ponerse a sí mismo entre paréntesis, anularse como sujeto artista, e incluso como sujeto de deseo, para concentrarse únicamente en la demostración de la realidad por y para la realidad. Su actitud puede juzgarse ilusoria (¿puede uno perder su subjetividad sin perderse al mismo tiempo algo de la realidad y sin hacerle perder algo?), pero en todo caso designa en su apogeo el deseo profundo de experimentación común a varios cineastas que no llegaron a formularlo tan directamente. Si existe un cineasta cuyo nombre esté vinculado a la enseñanza, éste es Lev Kulechov (1899-1970). Autor a los dieciocho años de artículos sobre el decorado y la luz, operador de noticiarios a los veinte, se convirtió con veintiuno en el primer (y más joven) profesor de cine; sus actividades en el seno del GIK en los años veinte, entre las que destaca la realización de los célebres experimentos que desembocarían en el descubrimiento del «efecto Kulechov», han llegado incluso a ser más conocidas que su dedicación constante a la dirección. Kulechov es autor de numerosos textos abiertamente teóricos, sobre todo en los años veinte y treinta (los textos posteriores son más triviales y en general se limitan a repetirse respecto a los primeros).

Su teoría también es el resultado de una experimentación, pero esta última no versa —como la de sus contemporáneos Grierson o Vertov, como la del posterior Rossellini— sobre las relaciones del cine, en cuanto instrumento de la visión y del mostrar, con la realidad social del mundo. En su caso, la experimentación va dirigida al propio cinematógrafo, a su expresividad, a su carácter artístico, a su «cinematograficidad», en suma. Se trata de experimentar sobre el cine para comprenderlo y deducir sus «leyes», y lo que distingue a Kulechov de alguien cuya posición y trayectoria son muy próximas, Eisenstein, es la convicción de que resulta posible experimentar sobre el efecto-cine en términos absolutos, «lejos de toda tesis».[53] Para Kulechov, el cine no se define en primer lugar por su material, que comparte con otras formas de expresión, sino por su efecto. «El cine no son unos buenos actores interpretando una buena escena en un buen decorado»;[54] el cine es el efecto producido en el espectador por unos movimientos, diferencias, transiciones, gestos; en suma, todo aquello que en el cinematógrafo es inscripción de lo móvil.

Para el joven profesor Kulechov, el cine ya constituye, pese a su juventud, una fuente de experiencia. La observación y el análisis de las películas existentes permite determinar las soluciones más adecuadas para producir el efecto-cine. La película americana seduce por la concisión de su montaje; en materia de decorado, las películas rusas marcan el camino a seguir (paso del simulacro al material en bruto para aprovechar su expresividad, y luego al material tratado); en cuanto al guión, en la historia del cine se alternan una preponderancia de la acción y una preponderancia del psicologismo (lecciones de Griffith y de Chaplin), que es preciso convertir en una dialéctica; etc. Leyendo como un crítico la historia real de las películas, Kulechov saca y da lecciones sobre todos estos aspectos, en las que se trasluce una concepción en el fondo bastante estándar del cine (su alumno Pudovkin será quien se llevará toda la gloria con su libro traducido al inglés).

Existe un dominio, sin embargo, en el que la reflexión de Kulechov no se desarrolla tanto a partir de su visionado crítico de las películas de los demás como de la experimentación propia, las propias lecturas y la propia cultura teórica: la cuestión del actor. De entrada, Kulechov sigue las consignas de su tiempo: interés por el taylorismo y por el pragmatismo (dos ideologías americanas, que acompañan un gusto, muy extendido en su medio, por el cine americano), al que debe sumarse su profundo conocimiento personal del método Delsarte de mímica e interpretación. Esta teoría del siglo XIX fue popularizada en Rusia, justo antes de la Revolución, por Serge Volkonski, antiguo director de los teatros imperiales. Su principio es sencillo: «a toda emoción le corresponde un movimiento del cuerpo» e, inversamente, cada movimiento del cuerpo representa, en contrapartida, una única emoción. Sobre esta base, Kulechov erigirá su sistema teórico y didáctico, que en esencia relaciona dos de los polos más a menudo propuestos para establecer una definición del cine, aunque generalmente sea en antinomia: el montaje y el actor. En pocas palabras: postula, como Eisenstein o Vertov, que el montaje es el fundamento del arte cinematográfico, pero se propone elaborar una teoría *del actor como montaje*.

---

[53] Expresión de Eisenstein en las «Notas sobre *El Capital*».

[54] L. Kulechov, *L'Art du cinéma*, pág. 145.

Kulechov identifica el montaje con el montaje corto («americano», antes de que éste volviera a América con el nombre de «Russian editing»), por razones casi tayloristas de eficiencia perceptiva. Un encuadre debe traducir una idea, una sola idea, que ocupe toda la superficie de la pantalla («Ante todo, un encuadre debe ser claro, límpido y comprensible»). Paralelamente, el trabajo de los actores es una semiótica de los movimientos, que puede ser descrita mediante una descomposición en elementos simples posteriormente memorizados y encadenados; Kulechov recurre al término *naturchtchik,* que significa «modelo» (en el sentido de los talleres de pintura), y que podría equipararse al término utilizado por Bresson. Sorprende ante todo su carácter cuantitativo, tanto en las prescripciones sobre el encuadre como sobre el actor: qué cantidad de gesto, qué amplitud, qué duración, qué «peso».[55] Desde luego, Kulechov se cuida de decir que sólo se trata de un método de preparación del actor, y que la práctica real es libre, más imprevisible; pero la ideología de la cantidad preside sus escritos. La meta del cine es acumular tomas, no tomas repetidas sino variantes, destinadas a incrementar el número de posibilidades en el montaje; a la inversa, la improvisación sólo tiene interés si se produce sobre la base de una gran cantidad de material variado.

Toda la teoría de Kulechov queda así determinada por un deseo central: reconciliar la naturaleza indicial de la imagen fotográfica y su legibilidad. Por lo tanto, es preciso simplificar siempre, al extremo por ejemplo de elegir un motivo que se preste a la simplificación, prefiriendo un paisaje urbano o industrial a un paisaje rural, un gesto único a una gestualidad ambigua; todo debe someterse a esa doble naturaleza de la película, y toda la experimentación gira en torno a esa reconciliación difícil o paradójica. El «efecto Kulechov», como los demás «efectos» puestos de relieve por el taller de Kulechov (por ejemplo, la geografía creadora y la fisonomía creadora) se explican entonces, en lo que hasta cierto punto acaba pareciendo una parodia de experimento científico, sobre la base de una fe en la reducción de cada elemento a su única parte «útil» (funcional). Por su voluntad de experimentación sistemática, Kulechov se mantiene como un caso único; y pese a sus ilusiones acerca del cientifismo o la objetividad de sus investigaciones, sigue siendo el ejemplo de un cineasta que quiso, a su modo inimitable, tener un *taller*.

---

[55] *Ibid.*, pág. 204.

RAY: EL TALLER DEL ACTOR

Kulechov sucumbió a la ilusión de creer que el cine podía entenderse como un fenómeno científico, una fuente de teorías aplicables. Quizá le hubiera convenido meditar el siguiente aforismo de otro cineasta: «Un buen director es aquel que viola constantemente sus propias teorías».[56] Cierto que la experiencia de Nicholas Ray (1911-1979) es de distinta naturaleza. Hombre de teatro en los años treinta (en especial el Theater of Action, compañía «de izquierdas»), y luego hombre de radio, Ray se hizo cineasta a los treinta y cinco años, y su carrera llena de altibajos, sus difíciles relaciones con el poder de los productores, su carácter de víctima inmolada en vida, lo han convertido en una de las estrellas más paradójicas de la «política de los autores» de la crítica francesa. Tras una última película en Hollywood, *Cincuenta y cinco días en Pekín* (Fifty five days at Peking, 1963), pasó seis años vagando por Europa, artista alcohólico un tanto extraviado en su propio siglo. Será entonces cuando, ya «acabado», regresará a su país y filmará el juicio a los Nueve de Chicago, iniciando una trayectoria discontinua como profesor de cine en la universidad y en el Strasberg Institute.

De Ray únicamente comentaré ese período en el que, frente a pequeños grupos de estudiantes a quienes enseña cine y, sobre todo, «dirección de actores», elabora lo que cabe calificar de teoría de la acción. «Acción» remite a actor; se trata, pues, de una teoría del cine como arte del actor, por quien Ray siente predilección en sus comentarios docentes. Además, añade, el trabajo de preparación del realizador es idéntico al del actor: trabajo sobre uno mismo, sobre la posición y actitud que uno adopta: el realizador, que también tiene una «acción», se comunica con el actor en su mismo terreno. El realizador es una especie de traductor, que debe hablar la lengua de todos los actores (y no eludir, si es posible, el conocerlos personalmente). De manera menos psicológica y más técnica, la importancia fundamental de la acción y del actor se debe a que la interpretación del actor es tan esencial al arte cinematográfico que puede sustituir a cualquier otro medio expresivo, el color, el primer plano, etc.[57] (Ray hablaba entonces con conocimiento de causa, y sus películas atestiguan que no se trata de una mera proyección intelectual; véase, por ejemplo, la escena de la comisaría en *Rebelde sin causa* [Rebel without a cause, 1955], en la que James Dean interpreta con tanta violencia que se rompió realmente un dedo, y «se lleva» toda la escena con su interpretación.)

---

[56] N. Ray, *Action*, pág. 139.

El actor, verdadero coautor de la película, es uno de los lugares de la invención en cine, en igualdad de condiciones con el realizador, que por ello debe abstenerse de toda manipulación (antihitchcockianismo de Ray):[58] éste es el credo que determina en gran parte su reflexión sobre el cine en general. Por ejemplo, en materia de montaje, los planos deben emparejarse o, en su caso, oponerse violentamente, pero siempre según una lógica de la interpretación del actor; en este terreno estamos en los antípodas de Eisenstein: no hay lógica del montaje, sólo existe una lógica interna a la acción. ¿Qué es la acción? Es ese estadio, generalmente virtual, entre el guión y el actor, y que adapta el uno al otro. Tomada en su conjunto, la acción es eso que permite al actor traducir la idea general del personaje y de la historia que pretende transmitir: de la idea central de la obra (del guión) pasamos a la acción global del personaje y, luego, a las acciones particulares, divisibles en subacciones. En todo momento, lo que está en juego para el actor es su acción momentánea, pero ésta no se ve interrumpida por otras acciones, y si cada actor participa de las acciones del resto de intérpretes, el conjunto de la escena queda unificado. El actor está en la acción, no en la intención,[59] y la escena no es otra cosa que la puesta en común de las acciones.

Acción designa, pues, el proceso analítico y constructivo mediante el cual un actor llega a representar un personaje. La acción es objetiva, no debe confundirse con la emoción del actor, de la que debe mantenerse alejada; para separarlas, Ray propone a sus alumnos ejercicios destinados a separar la memoria emocional de la experiencia-origen, y a cultivar dicha memoria en sí misma. Es preciso que la acción pueda desarrollarse hasta sus últimas consecuencias:[60] a la inversa, la acción sólo existe en

---

57. *Ibid.*, sobre todo las págs. 107 y 108.
58. *Ibid.*, pág. 201.
59. *Ibid.*, pág. 57.
60. *Ibid.*, pág. 117.

bloque, desde el principio; si su inicio es fallido, hay que parar y volver a empezar; la acción no es la actividad, sino un bloque homogéneo y coherente, sostenido por una objetividad distinta a la de la experiencia. Tal es el alcance de las nociones —puramente operativas— de *backstory* y de objetivo, relativas al pasado y al futuro del personaje: lo que pudo suceder antes —y que el actor debe inventar a su conveniencia—, lo que el personaje quiere y que le hace obrar; el actor debe comenzar la escena sabiendo por qué el personaje está ahí, qué le ha sucedido, qué desea. La acción, por último, puede apoyarse en prótesis, los objetos por ejemplo, o los azares y accidentes del rodaje. Una vez elaborada, la acción permitirá transmitir una significación sin subrayarla ni comentarla.

Esta concepción del cine como arte de la interpretación del actor, y de la interpretación como arte de la acción en ese sentido completo y complejo, no es del todo original: se limita a exacerbar la concepción dominante del cine como arte dramático. Sin embargo, le inyecta una fuerza y una forma superiores, al detectar regularidades en ella y volverla susceptible de ser experimentada y enseñada. El ideal, por supuesto, sigue siendo utópico: eso que Ray llama en inglés un *natural*, el actor natural, que no necesita interpretar para ser perfectamente convincente (Robert Mitchum en *The Lusty Men* [1952] sería para él su encarnación): el superactor porque es no-actor. Este último es un milagro, que no puede provocarse ni fabricarse, pero en el que hay que inspirarse. La interpretación ideal es aquella cuyas *actions* son tan perfectamente precisas que su precisión se torna naturalidad y convicción. Retomando una idea de Lee Strasberg, Ray cultiva la «ilusión de primera vez», por ejemplo en este espléndido consejo al actor: «Cada frase debe dar la impresión de ser dicha por primera o última vez» (precepto que se ajusta como un guante a la gran escena de la confesión amorosa en *Johnny Guitar* [1954]).

La teoría de la acción no pretende dar recetas generales; por el contrario, Ray siempre ha combatido una falsa concepción de la conciencia profesional, asimilada a una técnica mecánica (para él, un fallo técnico puede transformarse en un triunfo).[61] Hacer cine es situarse respecto al actor; la cámara es un puro instrumento, pero puede captar el pensamiento, y el realizador debe secundarla (y, si es necesario, secundar directamente al actor, convirtiéndose, por ejemplo, en una reserva de acciones cuando el actor carece de ellas). Las reglas son elementales, y todas se someten a esta necesidad: encontrar al actor allí donde esté. En este sentido, la insistencia en la relación de miradas («los ojos encuentran a los ojos»)[62] resulta perfectamente natural y lógica: la mirada es lo que el actor debe dar y lo que el realizador debe buscar. Todos los medios del cine se someten a esa preeminencia del actor, y la expresividad fílmica propia no debe sobreponerse a lo demás.

---

[61] *Ibid.*, pág. 82.

En sus cursos y talleres, Nicholas Ray, que no creía en las escuelas pero sí en los maestros, valoró siempre el trabajo, los ejercicios, el razonamiento, el análisis y la construcción. Su cine ideal es un cine del actor —y, en algunos casos singularmente felices, del actor *natural*— pero no se trata de un arte espontáneo o improvisado, ni mucho menos. Como Kulechov, Ray creía que el actor debe aprender a interpretar, aunque en su caso sin referencias a la pantomima ni a una gramática de los gestos. Como Jerry Lewis, pensaba que el cine era un arte total, aunque no sometido a un guión sino a las acciones. Como Rossellini, no conocía experiencia más grande que la de rodar una película, aunque no para hacer descubrir el mundo. Más modesto, más ambicioso, más secreto, pensaba que el arte del rodaje, es decir, el arte del cine, tenía la capacidad de mostrar algunas almas en pleno trabajo.

---

[62] *Ibid.*, pág. 58.

Conclusión

> Podemos decir de casi cualquier teoría que concuerda con *algunos* hechos.
>
> KARL POPPER, *Miseria del historicismo*

En el momento de cerrar esta investigación y darle su título definitivo, tengo mis dudas: ¿la teoría de los cineastas? ¿Las teorías de los cineastas? (e incluso: ¿la teoría del cineasta?). Cada una de estas expresiones es parcialmente cierta, pero sólo parcialmente. Decir «las teorías» equivale a suponerlas individualmente más consistentes de lo que son, suponer que pueden compararse, sumarse o confrontarse. Pero decir «la teoría» equivale a plantear una teoría unificada de la que cada discurso no sería en el fondo más que una variante, lo cual también resulta bastante optimista.

La cuestión no es tan anecdótica como pueda parecer. Cuando un cineasta elabora una teoría de su práctica, ¿en qué está pensando? Es obvio que su determinación primera es siempre del orden de la necesidad, y los cineastas teóricos lo han sido porque han creído que reflexionar sobre el arte, la sociedad, la representación, la experiencia y el aprendizaje, las imágenes y las palabras, formaba parte de su labor o constituía los cimientos de ésta. Un cineasta que teoriza, en el sentido amplio que hemos querido otorgar aquí al término, no es otra cosa que un hombre o una mujer que no quieren actuar a ciegas, y más bien cabría sorprenderse de que tantos otros hayan podido declararse cineastas sin afrontar dicha reflexión. ¿Cómo creer a un cineasta que diga, por ejemplo: «Pienso que no hay que ser demasiado consciente de lo que uno está haciendo»?[1]

Pero más allá de esta determinación casi inevitable, que ha transformado a tantos cineastas en teóricos, aun confusos y provisionales, ¿hay que pensar que se ha acabado constituyendo un corpus de teorías donde se esboza algo así como la teoría de las teorías? No es ésa la tesis de mi libro, que abandona a su singularidad empresas muy diversas, porque tengo la convicción de que, fuera de la ciencia propiamente dicha, los problemas se inventan al mismo tiempo que sus soluciones, e incluso después de éstas. Los artistas en general y los cineastas en particular (se quieran artistas o no) sólo reflexionan sobre sus actos porque actúan, han actuado y actuarán en el futuro. Por ello su responsabilidad es distinta a la del teórico profesional (en el supuesto de que exista dicha figura). Este último se preocupa por «hacer teoría», mientras que el cineasta nunca puede hacer sino teoría *de algo*. En cuanto a qué es mejor, dejo la elección a cada cual (mi elección personal es, así lo espero, obvia).

Quedan abiertas, al término de estas páginas, multitud de incertidumbres y lagunas; problemas sin solución, preguntas no formuladas: la teoría no avanza al mismo paso que las ideas en general y, menos aún, que la civilización en particular. Espero que ese corpus de pensamientos revista para el lector el mismo carácter que revistió para mí: el de una prueba irrefutable del lugar que el cine ha ocupado en su siglo. Los cineastas, tomados en conjunto, son casi el único grupo que coincide con el siglo. Ni los pintores ni los músicos ni los teleastas (palabra por lo demás sintomáticamente inexistente) han ofrecido un conjunto comparable de reflexiones y propuestas, por más que los medios de comunicación se empujen mutuamente a tomar posiciones, a abordar «problemas», a dar opiniones. Los cineastas, por otra parte, no han sido una excepción, y, sin salir de Francia, desde mayo del 68 a la petición a favor de los «sin papeles», no han dejado de intervenir directamente en la esfera política. No es aquí, me parece, donde ejercen la acción más convincente, y en poco se distinguen de los cantantes *pop*, los futbolistas o cualquier otro sector de la sociedad mediática. Si los cineastas poseen —todavía hoy, pese a la trivialización y la estandarización terribles de su práctica en los últimos diez o veinte años— una fuerza de reflexión, quiere decir que «sólo el cine», como dice Godard, ha sido el testigo expresivo de los grandes movimientos históricos del siglo.

---

[1] Francis Ford Coppola, entrevista con la revista *Studio*, mayo de 2001, pág. 168.

Basta con imaginar este libro dedicado a pintores o a músicos para darse cuenta de ello. Por más que su arte haya experimentado enormes cambios —la pintura o lo que la haya sustituido está hoy más comprometida con la sociedad de cada día, y la música en sus formas industriales desempeña un papel único de aglutinación social—, ni el músico ni el pintor necesitan plantearse tal variedad de preguntas para ejercer su oficio (pueden hacerlo, pero opcionalmente). El cine no tenía mucha elección: de no haber sido por esta ambición, sin duda habría seguido siendo —como en nuestros días parece que sucede con la televisión— un «divertimento de ilotas», según el diagnóstico amablemente cruel de un crítico de principios del siglo XX.

Por último, debo confesar algo: finalmente, no tengo la certeza de que el cine sea un arte. El cine se ha empeñado en demostrar que iba a convertirse en arte, y quizá en ciertas ocasiones lo haya conseguido. Pero cualquiera que observe desapasionadamente las sociedades ricas de este incipiente siglo XXI se verá obligado a constatar dos cosas: primero, que el arte se ha convertido en algo común, ya que todos somos artistas, al menos potencialmente, y toda práctica se reivindica (por razones a fin de cuentas económicas) mediante una en nuestros días irrelevante adscripción al arte; segundo, que el cine, por su parte, se ha convertido —se ha vuelto a convertir— en la fábrica que en un principio fue. ¿Fábrica de sueños? ¿Fábrica de ilusiones? No estamos obligados a ser tan negativos. Y por último quedan algunos artesanos, que van envejeciendo: en nuestra panorámica por las teorías de los cineastas, el lector no habrá encontrado a nadie con menos de cincuenta años. «La edad del capitán» no tiene por qué ser aquí la pregunta clave, pero cabe la posibilidad de que la teoría, como el arte, fuera un fenómeno propio del siglo XX. ¿Qué hacer con la teoría, en el siglo de la comunicación y la información? Los cineastas solamente plantean un aspecto de este interrogante, pero lo plantean a propósito de uno de los centros de la vida social; por ello su empresa no es esa cosa del pasado en que la convierte, pese a su genio, la película de Godard. Y por esa razón, mientras siga viva, esa empresa seguirá siendo útil.

Indicaciones bibliográficas

Al igual que el texto de este libro, su bibliografía no pretende ser exhaustiva. No obstante, el lector encontrará aquí, además de las referencias a las obras citadas, algunos textos que no he comentado de forma expresa, a fin de que los interesados puedan ampliar un poco el horizonte de sus reflexiones. Me he limitado a obras relativamente fáciles de encontrar, y, en cuanto a algunos textos antiguos, presento la referencia de las reediciones más recientes que conozco.

Libros, ensayos, tratados

Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodiriamismo futurista*, (1911), reed., Turín, Einaudi, 1970 y 1980.

—, *Evoluzione del mimo*, Milán, Ceschina, 1929.

Brakhage, Stanley, *Métaphores et Vision*, (1963), Centre Georges Pompidou, 1998.

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, reed., Gallimard, col. «Folio», 1975 (trad. cast.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 1997).

Brook, Peter, *L'Espace vide* (1968), Seuil, 1977 (trad. cast.: *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 2001).

Clair, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, col. «Idées», 1970 (trad. cast.: *Cine de ayer, cine de hoy*, Las Palmas, Inventarios Provisionales, 1974).

Dekeukeleire, Charles, *Le Cinéma et la Pensée*, Bruselas, Lumière, 1947.

Duras, Marguerite, *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma, junio de 1980, reed. aumentada, Éditions de l'Étoile, 1987 (trad. cast.: *Los ojos verdes*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993).

Eisenstein, Sergei, *La Non-indifférente Nature*, 2 vols., UGE, col. «10/18», 1976-1978.

—, *Walt Disney*, Circé, 1991.

—, *The Film Sense*, 1942, varias reediciones.

—, *Teoria generale del montaggio*, Venecia, Marsilio, 1985 (trad. cast.: *Hacia una teoría del montaje*, 2 vols., Barcelona, Paidós, 2001).

Epstein, Jean, *Bonjour cinéma* (1921); *L'Intelligence d'une machine* (1946); *Cinéma du diable* (1947); *Esprit de cinéma* (1955). Obras incluidas en los *Écrits* (véase más abajo).

Lemaître, Maurice, *Le film est déjà commencé? Séance de cinéma*, André Bonne, 1952.

Lewis, Jerry, *The Total Film-Maker* (1971), trad. fr., *Quand je fais du cinéma*, Buchet/Chastel, 1972 (trad. cast.: *Haciendo cine*, Barcelona, Barral, 1973).

Moullet, Luc, *Politique des acteurs*, Cahiers du cinéma, 1993.

Richter, Flans, *Filmgegner von Heute – Filmfreunde von Morgen* (1929), reimpr., Zurich, Hans Rohr, 1968.

Rohmer, Éric, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, UGE., col. «10/18», 1977.

—, *De Mozart en Beethoven*, Actes Sud, 1996 (trad. cast.: *De Mozart en Beethoven: ensayo sobre la noción de profundidad en la música*, Madrid, Ardora, 2000).

Rossellini, Roberto, *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, trad. fr., Fayard, 1977 (trad. cast.: *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

Ruiz, Raoul, *Poétique du cinéma*, Dis-Voir, 1995.

Tarkovski, Andrei, *Le Temps scéllé*, Éditions de l'Étoile, 1989 (trad. cast.: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2000).

Transcripciones de cursos/clases

Eisenstein, Sergei, *Regissoura* (vol. 4 de las obras escogidas en ruso, véase más abajo); trad. it.: *La regia*, Venecia, Marsilio, 1989.

[Eisenstein] Nijny, Vladimir, *Mettre en scéne*, trad. fr., UGE, col. «10/18», 1973.

Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, 1980 (trad. cast.: *Introducción a la verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980).

Ray, Nicholas, *Action. Sur la direction d'acteurs*, Crisnée-Paris, Yellow Now-FEMIS, 1992.

Colecciones de artículos

Antonioni, Michelangelo, *Écrits 1936/1985*, Roma, Cinecittà international, 1992.

Astruc, Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, L'Archipel, 1992.

Biette, Jean-Claude, *Poétique des auteurs*, Éditions de l'Étoile, 1988.

—, *Qu'est-ce qu'un cinéaste?*, POL, 2001.

Brakhage, Stan, *Film Biographies*, Berkeley, Turtle Island, 1977.

—, *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964-1980*, New Paltz, Nueva York, Documentext, 1982.

Cocteau, Jean, *Du cinématographe*, Belfond, 1973.

Delluc, Louis, *Écrits cinématographiques*, vol. I, *Le Cinéma et les cinéastes*, Cinémathèque Française, 1985; vol. II, *Cinéma et Cie*, Cinémathèque Française, 1986, vol. II/2, *Le Cinéma au quotidien*, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990.

Dovjenko, Alexandre, *Sobranié sotchinénii v tchétyriokh tomakh* [Obras completas en cuatro volúmenes], Moscú, Iskousstvo, 1966-1968.

Dreyer, Carl Theodor, *Om Filmen*, 2ª ed. aum., Copenhague, Gyldendals Uglebøger, 1964; trad. fr. parcial bajo el título *Réflexions sur mon métier*, Éditions de l'Étoile, 1983 (trads. casts.: *Dreyer: sobre el cine*, Valladolid, Semana Internacional del Cine, 1995; *Reflexiones sobre mi oficio*, Barcelona, Paidós, 1998).

Dulac, Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, comp. P. Hillairet, Paris-Expérimental, 1994.

Eisenstein, Sergei, *Izbrannye proi'zvédéniya v chesti toinakh* [*Œuvres choisies* en 6 vols.], Moscú, Iskousstvo, 1964-1970, de las cuales: *Au-delà des étoiles*, trad. fr., UGE., col. «10/18», 1974; *Mémoires*, 3 vols., trad. fr. UGE., col. «10/18», 1978-1985; y *La Non-indifférente Nature* (véase más arriba).

—, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruselas, Complexe, 1980.

—, *Le Mouvement de l'art*, Éditions du Cerf, 1986.

—, *MLB. Plongée dans le sein maternel*, Hoëbeke, 1999.

Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, 2 vols., Seghers, 1974-1975.

Fassbinder, Rainer Werner, *Les films libèrent la tête. Essais et notes de travail* (1984), L'Arche, 1989.

Fellini, Federico, *Propos*, 1980, reed., *Les Propos de Fellini*, Ramsay-Poche, 1993.

Fleischer, Alain, *Faire le noir. Notes et études sur le cinéma*, Marval, 1995.

Frampton, Hollis, *L'Écliptique du savoir. Film Photographie Vidéo*, Centre Georges-Pompidou, 1999.

Gidal, Peter, *Structural Film Anthology*, Londres, British Film Institute, 1976.

Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 vols., Éd. de l'Étoile, 1985 y 1998.

Grierson, John, *Grierson on Documentary*, compilación a cargo de F. Hardy, Londres, Faber and Faber, 1976.

—, *Grierson on the Movies*, compilación a cargo de F. Hardy, *ibid.*

Guitry, Sacha, *Le Cinéma et moi*, Ramsay, 1977 y 1984, reed., Ramsay-Poche, 1990.

Hitchcock, Alfred, *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, edición a cargo de S. Gottlieb, University of California Press, 1995.

[Kubelka, Peter], *Peter Kubelka*, C. Lebrat (comp.), Paris Expérimental, 1990.

Kulechov, Lev, *Statyi. Matéraaty* [Ensayos. Materiales], Moscú, Iskousstvo, 1979.

—, *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausana, L'Âge d'homme, 1994.

Lemaître, Maurice, *Carnets d'un fanatique*, vols. I y II, *Poésie nouvelle*, números especiales 1 y 4, Grassin, 1960-1961.

Pasolini, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique* (1972), Payot, 1976.

—, *Écrits sur le cinéma*, Lyon, Institut Lumiére/PUL, 1987.

Pudovkin, Vsevolod, *Sobranié sotchinénïï v triokh tomakh* [Obras completas en tres volúmenes], Moscú, Iskousstvo, 1974-1976.

—, *Film Technique and Film Acting* (1929/1937, varias reediciones), contiene la traducción inclesa de lo esencial del vol. 1 de la edición rusa.

Ray, Satyajit, *Écrits sur le cinéma* (1976), Lattés, 1982, reed., Ramsay-Poche.

Renoir, Jean, *Écrits 1926-1971*, Belfond, 1974.

—, *Le Passé vivant*, Éditions de l'Étoile, 1989.

Rocha, Glauber, *O século do cinema*, Río de Janeiro, Alhambra, 1983.

—, *Revolução do cinema novo*, Río de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

Rohmer, Éric, *Le Goût de la beauté*, Éditions de l'Étoile, 1984 (trad. cast.: *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000).

Ruttmann, Walter, artículos diversos en Leonardo Quaresima (comp.), *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, Calliano Trente, Manfrini Editori, 1994.

Sitney, P. Adams (comp.), *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, 1978. [Contiene textos de: Artaud, Brakhage, Broughton, Conrad, Cornell, Deren, Dulac, Eisenstein, Epstein, Frampton, Gehr, Koch, Kubelka, McCall, Mekas, Michelson, Peterson, Richter, Rowe, Sharits, Sitney, Smith, Snow, Vertov, Whitney]

Trauberg, Léonid, *Izbrannye proïzvédéniya v dvoukh tomakh* [Obras escogidas en dos volúmenes], Moscú, Iskousstvo, 1988.

Truffaut, François, *Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, 1987 (trad. cast.: *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 2002).

Vertov, Dziga, *Articles, journaux, projets*, UGE, col. «10/18», 1972.

Artículos sueltos (lista muy selectiva)

Egoyan, Atom, «Le sourire d'Arshile», *Trafic*, n° 10, primavera de 1994.
Fleischer, Alain, «Regard calme sur un monde agité», *Trafic*, nº 31, otoño de 1999.
Gianikian, Yervant y Angela Ricci Lucchi, «Notre caméra analytique», *Trafic*, n° 13, invierno de 1995.
Moullet, Luc, «Les lois secrétes du cinémargent», en L. Creton (comp.), *Le Cinéma et l'argent*, Nathan, 1999.
Pagnol, Marcel, «Cinématurgie de Paris», *Les Cahiers du film*, 15 de diciembre de 1933, reimpreso en M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, La Nouvelle Édition, 1946.
Pelechian, Artavazd, «Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance», *Trafic*, n° 2, 1992, págs. 90-105.
Sharits, Paul, «Rouge, bleu, Godard, 1966», en N. Brenez y M. McKane (comps.), *Poétique de la couleur*, París y Aix-en-Provence, Musée du Louvre/Institut de l'image, 1995, págs. 106-111.
—, «Déflexions blanches: cinéma doré», *ibid.*, págs. 130-131.
—, «Lettre à Jean-Claude Lebensztejn», *ibid.*, págs. 132-133.
—, «Mots par page», *Trafic*, n° 29, 1999, págs. 70-83.
—, «Voir: Entendre», en Y. Beauvais y D. Dusinberre (comps.), *Musique Film*, Cinémathèque-Scratch, 1986.
Straub, Jean-Marie y Danièle Huillet, «Faire un plan», *Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Antigone, 1990, págs. 79-93.
Tarkovski, Andréi, «Le temps conservé», *Jeune cinéma*, n° 42, noviembre-diciembre de 1969.
—, «De la figure cinématographique», *Positif*, n° 249, diciembre de 1981.
—, «Rencontre avec le public romain», *Positif*, n° 284, octubre de 1984.
—, «À propos du *Sacrifice*», *Positif*, n° 303, mayo de 1986.
—, «Éloge de l'homme faible», *Cahiers du cinéma*, n° 392, febrero de 1987.
Viola, Bill, «Perception, technologie, imagination et paysage» (1991), *Trafic*, nº 3, verano de 1992.

Entrevistas de interés teórico (lista muy selectiva)

Buñuel, Luis, *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*, Cahiers du cinéma, 1993.
Fassbinder, Rainer Werner, *L'Anarchie de l'imagination. Entretiens et interviews* (1986), L'Arche, 1987.
Fellini, Federico, *Je suis un grand menteur*, L'Arche, 1994.
Garrel, Philippe y Lescure, Thomas, *Une caméra á la place du cour*, Aix-en-Provence, Admiranda/Institut de l'image, 1992.

[Hitchcock] Truffaut, François, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, 1966, varias reediciones (trad. cast.: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2002).

[Lang] Bogdanovich, Peter, *Fritz Lang en Amérique* (1969), Cahiers du cinéma, 1990 (trad. cast.: *Fritz Lang*, Madrid, Fundamentos, 1991).

[Losey] Ciment, Michel, *Le Livre de Losey*, comp. definitiva, Stock, 1979, reed., Ramsay-Poche.

Rossellini, Roberto, *Le Cinéma révélé*, Éditions de l'Étoile, [1984] (trad. cast.: *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000).

Ruiz, Raoul, *Entretiens*, Hoëbeke, 1999.

Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle, «Les causeries sur l'art sont presque inutiles», entrevista con J. Aumont y A. M. Faux, en D. Paini (comp.), *La Mort d'Empédocle*, Dunkerque, À bruit secret, 1987.

—, entrevistas con A. Demenok y R. Bramkamp, en Schönberg y otros, *Von Heure auf Morgen*, Berlín, Vorwerk 8, 1997.

—, «Cinéma [et] politique: faucille et marteau, canons, canons, dynamite!», entrevista con F. Albéra, *Hors-champ*, número especial, Lausana, 2001.

Wenders, Wim, *La Logique des images. Essais et entretiens*, L'Arche, 1990.

Memorias y diarios

Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, Gallimard, col. «Folio», 1987 (trad. cast.: *Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets, 1995).

—, *Images* (1990), Gallimard, 1992 (trad. cast.: *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 1992).

Brakhage, Stan, *I, Sleeping (Being a Dream Journal and Parenthetical Explication)*, Staten Island, Nueva York, Island Cinema Resources, 1988.

Buñuel, Luis, *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, 1982, reed., Ramsay-Poche (trad. cast.: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1995).

Capra, Frank, *Hollywood Story*, reed., Ramsay-Poche (trad. cast.: *El nombre delante del título*, Madrid, T & B, 1999).

Chabrol, Claude, *Et pourtant je tourne*, Robert Laffont, 1976, reed., Ramsay-Poche.

Fescourt, Henri, *La Foi et les Montagnes. Histoire vécue du cinéma français de 1895 à 1955*, Paul Montel, 1979, reed., Éditions d'aujourd'hui, 1980.

Gance, Abel, *Prisme*, reed., Samuel Tastet, 1986.

Guy, Alice, *Autobiographie d'une pionniére du cinéma*, Denoël/Gonthier, 1976.

Lewis, Jerry, *Dr Jerry et Mr Lewis*, Stock, 1983, reed., Ramsay-Poche.

Mekas, Jonas, *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris-Expérimental, 1992 (trad. cast.: *Diario de cine*, Madrid, Fundamentos, 1975).

Minnelli, Vincente, *I Remember It Well*, Nueva York, Doubleday and Co., 1974.

Poirier, Léon, *24 Images á la seconde; du studio au désert, journal d'un cinéaste pendant 45 années de voyages á travers les pays, les événements, les idées*, Tours, Mame, 1953.

Preminger, Otto, *Autobiographie* (1977), 1981, reed., Ramsay-Poche.

Rossellini, Roberto, *Fragments d'une autobiographie*, Ramsay, 1987.

Tarkovski, Andrei, *Journal, 1970-1986*, Cahiers du cinéma, 1993.

Walsh, Raoul, *Un demi-siécle á Hollywood*, Calmann-Lévy, 1976, reed., Ramsay-Poche (trad. cast.: *El cine en sus manos*, Madrid, JC, 1998).

Índice de nombres

Anger, K., 104
Antonioni, M., 100
Artaud, A., 98
Astruc, A., 61, 90, 91-93, 152, 159

Bach, J.-S., 138
Balzac, H. de, 148, 154
Barbaro, U., 47
Barthes, R., 31, 132
Bataille, G., 53
Baudrillard, J., 115
Bazin, A., 14, 22, 38, 59, 124, 175
Becker, J., 164
Beethoven, L. van, 14, 138
Bergman, I., 13, 17, 86, 109, 123, 164-166, 172
Biette, J.-C., 159, 164, 170
Blake, W., 53
Blanchot, M., 23
Borges, J.-L., 156
Bragaglia, A. G., 46
Brakhage, S., 71, 72, 74, 162
Braudel, F., 155
Brecht, B., 112, 137
Bresson, R., 17, 20-23, 26, 35, 39, 46, 53-57, 69, 88, 103, 137, 162, 166, 179
Buache, F., 64
Buffet, B., 147
Buñuel, L., 18

Canudo, R., 146, 148, 157
Capra, F., 94, 158, 170
Carax, L., 104, 122

Carné, M., 122
Cassavetes, J., 85
Cayrol, J., 153
Chabrol, C., 11, 16, 85, 113-115
Chaplin, C., 99, 119, 171, 178
Chatman, S., 50
Chesterton, G. K., 138
Clair, R., 68, 149-150, 158, 161
Cocteau, J., 102-103, 156, 159, 162-164, 166-167

Dadá, 152
Daney, S., 14, 83
Daumier, H., 154
Dean, J., 181
Debord, G., 88
Debussy, C., 154, 158
Degas, E., 154
Deleuze, G., 13, 122
Delluc, L., 41, 99, 157, 161
Delsarte, 178
Denis, C., 83
Desnos, R., 98
Diderot, D., 135
Dostoievski, F., 154
Dovjenko, A., 119
Dreyer, C. T., 108
Duchamp, M., 98, 146
Dujardin, É., 50
Dulac, G., 152, 161
Dumas, A., 49
Duras, M., 16, 17, 87-89, 138-139, 172, 174

Eco, U., 31
Egoyan, A., 81
Ehrenburg, I., 81
Eisenstein, S. M., 15, 26-30, 35-36, 40, 47-53, 61, 69, 81, 87, 94-96, 109-112, 114, 119, 151, 153-156, 161, 179, 181
Elias, N., 45
Elsaesser, T., 130
Engels, F., 30, 51, 109
Epstein, J., 15, 41-46, 76-78, 86, 91, 98, 102, 161

Fassbinder, R. W., 17, 84, 112-115, 128-130, 137, 165, 170
Faure, É., 65, 155
Fellini, F., 72, 131, 165
Ferré, L., 63
Flaherty, R., 118, 150
Fleischer, A., 96-97, 167
Fonda, H., 92
Fontane, T., 115
Ford, J., 16-17, 94, 168
Frampton, H., 72-74, 87
Freud, S., 50

Gance, A., 71, 74, 161
Garrel, P., 163, 174
Garroni, E., 31
Gianikian, Y., 96, 167
Giraudoux, J., 164
Godard, J.-L., 13, 60-64, 68, 70, 74, 86, 104, 109, 122, 126, 141, 143, 153, 156, 161, 175-176, 187
Goldmann, L., 132
Gombrich, E. H., 66
Goya, F., 63, 155
Grant, C., 109
Greco, El, 154
Greenaway, P., 18
Grierson, J., 78-81, 83, 116-120, 123, 125-128, 177
Griffith, D. W., 178
Guitry, S., 153

Hawks, H., 168-172
Heidegger, M., 23, 134
Herzog, W., 165
Hitchcock, A., 91-94, 106-109, 111, 168-169, 172
Hobbes, T., 105
Hölderlin, F., 103

Hugo, V., 155
Huillet, D., 88, 172
Husserl, E., 43

Ivens, J., 120

Jennings, H., 117
Joyce, J., 50, 157

Kandinsky, V., 28, 161
Kant, E., 45
Kiarostami, A., 18
Kracauer, S., 113
Kubelka, P., 73, 167
Kulechov, L., 93, 95, 151, 177-180, 183
Kusturica, E., 72

Lacan, J., 81, 141
Lang, F., 18
Léger, F., 98
Legg, S., 117
Lessing, G. E., 146, 148
Leutrat, J.-L., 59
Lévi-Strauss, C., 167
Lévy-Bruhl, L., 52
Lewis, J., 17, 168, 169-171, 183
Liszt, F., 14
Luria, A. R., 52
Loyola, I., 111
Lubitsch, E., 14
Lye, L., 117
Lynch, D., 18

Malraux, A., 155
Marker, C., 18, 156
Marx, K., 30, 137
Matisse, H., 66
Maupassant, G. de, 84
McLaren, N., 25, 117
Mekas, J., 18
Méliès, G., 60
Merleau-Ponty, M., 23, 37, 141
Metz, C., 31
Miéville, A.-M., 62
Mitchum, R., 182
Moholy-Nagy, 61
Mondrian, P., 66
Moro, T., 134
Morin, E., 176
Moullet, L., 79, 172-175
Moussinac, L., 50
Mozart, W. A., 63
Munier, R., 22
Murnau, F., 14, 17, 66, 150

Novalis, 103

Oulanova, G., 154

Pagnol, M., 152, 153, 158, 168
Pasolini, P. P., 16, 31, 32-36, 47, 64, 75-76, 86, 91, 100-102, 130, 133, 136, 153
Pasternak, B., 38
Peirce, C. S., 35, 75
Pelechian, A., 25, 94-95
Picasso, P., 143
Piranesi, G. B., 154
Platón, 24, 118
Popper, K., 185
Pushkin, A., 154
Pudovkin, V., 17, 26, 168, 178
Preminger, O., 94, 163, 170
Prokofiev, S., 154
Proust, M., 37, 157

Ray, M., 98
Ray, N., 180-183
Renoir, J., 97, 124
Resnais, A., 14, 18, 26, 153
Ricci Lucchi, A., 96, 167
Rilke, R. M., 154
Rivette, J., 16, 83, 121
Robbe-Grillet, A., 16, 87, 96, 153
Rocha, G., 127

Rohmer, É., 16-17, 61, 64-68, 146-150, 154, 162, 172
Rossellini, R., 82, 84, 123-128, 173, 175-176, 183
Rotha, P., 117
Rouch, J., 176
Rozier, J., 121
Ruiz, R., 14, 16, 153, 156, 168

Sadoul, G., 141
Schefer, J.-L., 37
Schoenberg, A., 28, 157
Schygulla, H., 129
Scriabin, A., 154, 161
Seyrig, D., 88
Sharits, P., 72-73
Simsolo, N., 141
Sirk, D., 113, 130
Spottiswoode, R., 117
Stewart, J., 93
Strand, P., 120
Strasberg, L., 182
Straub, J.-M., 17, 82-83, 86-88, 101, 136-138, 172, 174
Swift, J., 134
Syberberg, H. J., 18

Tarkovski, A., 15, 17, 36-41, 47, 64, 68-72, 74, 86, 104, 135, 136, 150-151, 160, 163, 166
Tintoretto, 63
Tourneur, J., 164
Trotski, L., 118
Truffaut, F., 16, 92, 108, 127, 163-164, 170, 172

Varda, A., 18, 155
Vertov, D., 23-26, 35, 46, 62, 71, 78-81, 83, 86, 94, 120-123, 125-128, 177-178
Viola, B., 86
Volkonski, S., 179
Vigotski, L. S., 52

Wagner, R., 14
Walsh, R., 17, 85, 170
Warhol, A., 18
Welles, O., 61
Wenders, W., 85
Wölfflin, H., 147
Worth, S., 75
Wright, B., 117

Zola, É., 84, 154

Índice de títulos

Accattone (1961), 131
Acorazado Potemkin, El (1925), 140
Al final de la escapada (1959), 64, 140
Alemania en otoño (1978), 115
Alexander Nevski (1938), 119
Alí Babá y los cuarenta ladrones (1954), 164
Amantes del Pont-Neuf, Los (1991), 122
Amore, L' (1948), 176

Berlin Alexanderplatz (1980), 85
Bonjour Cinéma (1921), 99
Bonnes Femmes, Les (1960), 114
Brave Don't Cry, The (1952), 117

Caída del imperio romano, La (1964), 142
Capital, El, 51
Carabineros, Los (1962), 140
Carnicero, El (1970), 113
Celluloïd et le Marbre, Le, 148, 150
Césarée (1978), 88
Chinoise, La (1967), 142
Cielo sobre Berlín (1987), 85
Cincuenta y cinco días en Pekín (1963), 180
Cinematismo, 111
Comment ça va (1976), 61
Cuentos de Canterbury, Los (1971), 132

Dames du Bois de Boulogne, Les (1945), 103

Decameron, El (1971), 132
Desierto rojo, El (1964), 100
Diablo, probablemente, El (1977), 21
Diario de un cura rural, El (1951), 22
Downhill (1927), 92
Drácula (1931), 142
Drifters (1929), 117, 120

Edipo, el hijo de la fortuna (1967), 132
Effi Briest (1972), 113, 115, 129
Età del ferro, L' (1964), 123

Falso culpable (1957), 92
Fausto (1926), 67
France tour détour deux enfants (1977), 126, 142

Gai Savoir, Le (1977), 61
Genèse d'un repas (1978), 79
Germania, anno zero (1947), 123, 142
Gran dictador, El (1940), 119

Histoire(s) du cinéma (1985-1998), 64, 109, 140, 155
Hombre que sabía demasiado, El (1956), 109
Hôtel du Nord (1938), 122

India (1957-1958), 123
India Song (1974), 88
Iván el Terrible (1944-1945), 69, 119

Jaune le soleil (1971), 138
Johnny Guitar (1954), 182

Lemmy contra Alphaville (1965), 140
Línea general, La (1929), 119
Lo mejor es lo malo conocido (1932), 92
Lusty Men, The (1952), 182

Mains négatives, Les (1978), 88
Manresa, 111
Matrimonio de María Braun, El (1978), 115
Medea (1969), 132
Messia, Il (1975), 123
Mil y una noches, Las (1974), 132, 143
Moana (1923-26), 116
Monde agité, Un (2000), 97
Mort d'Empédocle, La (1986), 173
My (1970), 95

Nanuk el esquimal (1922), 116
Naturaleza no indiferente, La (1940-1945), 110
Noches de Cabiria, Las (1957), 131
Noches de la luna llena, Las (1984), 66

Octubre (1927), 51, 140
Or des mers, L' (1933), 76
Orfeo (1950), 140

Paisà (1946), 123
Pájaros, Los (1963), 142
Parada de los monstruos, La (1932), 142
Partida de campo, Una (1936), 97
Pasión (1982), 62
Pauline en la playa (1983), 66
Paura, La (1954), 123
Persona (1967), 166
Pickpocket (1959), 20
Piel suave, La (1964), 127
Porcile (1969), 132
Prado de Beijin, El (1935-37), 53
Primos, Los (1959), 85

¡Que Viva México! (1932), 53

Rebelde sin causa (1955), 181
Roma, ciudad abierta (1945), 123

Sabotaje (1936), 93
Salve, quien pueda, la vida (1979), 62
Sang d'un poète, Le (1930), 102-103
Six fois deux (1999), 126
Sombra de una duda, La (1943), 92
Stromboli (1949), 123

Te querré siempre (1953), 176
Testament d'Orphée, Le (1959-60), 102-103
Tierra, La (1930), 119
Todos nos llamamos Alí (1973), 84, 113-114, 129
Touchez pas au grisbi (1954), 164
Tres luces, Las (1921), 140
Trop tôt, trop tard (1980), 88

Un gángster para un milagro (1961), 171
Una canción... Lili Marleen (1981), 115

Vampyr, la bruja vampiro (1932), 100
Veilleur, Le (1990), 83
Ventana indiscreta, La (1954), 93

Week-end (1967), 142

Ziemlia lioudei (1967), 95

La mayoría de los grandes cineastas no sólo poseen plena conciencia de su arte y de su oficio, sino que en muchos casos han vertido esas reflexiones en forma de verdaderas teorías. Con la lectura de este libro descubriremos que esas teorías son a menudo muy rigurosas y siempre imaginativas, y que las aventuras especulativas propuestas desde los años veinte hasta nuestros días por cineastas de todo tipo constituyen una panorámica en extremo sugestiva de las principales cuestiones vinculadas al lenguaje cinematográfico.

Cuestiones de sociedad, de ideología y de política. Cuestiones de arte y estética. Cuestiones de realismo y teoría de la representación. Cuestiones de lenguaje y semiótica. Cuestiones antropológicas e históricas. Cuestiones de poética y literatura. Pocos territorios de la actividad intelectual escapan a esas grandes construcciones subterráneas que este libro define como «teorías de los cineastas».

La teoría del cine, cuando la elaboran quienes lo practican, se convierte en un instrumento de una vitalidad y una utilidad extraordinarias.

Jacques Aumont es profesor de la Universidad de París-III Sorbonne Nouvelle y director de estudios en el EHESS. Como autor o coautor ha publicado una decena de libros sobre cine, pintura e imagen en general, entre los cuales se cuentan *Estética del cine*, *Análisis del film*, *La imagen*, *El ojo interminable* o *El rostro en el cine*, todos ellos igualmente publicados por Paidós.

www.paidos.com

ISBN 84-493-1580-8

34155

9 788449 315800

Diseño: Mario Eskenazi

Jacques Aumont Las teorías de los cineastas

Paidós Comunicación 155

GL